

# **SOBRE LA LUZ Y EL ARTE GRÁFICO**

(Una propuesta artística a propósito de sus interrelaciones)

**TESIS DOCTORAL**



**Universidad de Sevilla**

Departamento de Dibujo

Mayo 2010

**Autora: Áurea Muñoz del Amo**

**Directora: María Teresa Carrasco Gimena**

Profesora Titular del Departamento de Dibujo

Universidad de Sevilla





*A mis padres, Jesús y Toni,  
en cuyo interés y sensibilidad hacia el arte  
está el origen de esta investigación.*

Agradecimientos:

A quienes generosamente me han prestado sus valiosos consejos durante la investigación, Daniele Zavagno, Alfons Bytautas, Juan Bosco Díaz-Urmeneta, Manuel Castro, Mercedes Spiau, Alfredo Aguilar, Luz Marina Salas, Gabriella Locci y Christina Hallström.

A quienes en algún momento me han hecho sentir como en casa, Ana Rodriguez Gabriel y Ossi Lehtinen, Pirita Posti, Afra van Dijen, Ivan Durt y Wim Legrand.

A aquellos con los que he compartido una parte de esta maravillosa experiencia a Ana Rodriguez, Carla Meloni, Jeanne Hoffman y Veerla Stevens.

A mis padres y a mi familia, por todo.

A Diego, siempre a mi lado, y a sus padres, por el cariño y el apoyo prestados.

A quienes me han dado su aliento, mis amigas Alba, Patri, Anna Paola, Marta y mi prima Altea.

Y, especialmente, a quien ha sido mi guía, por su perfeccionismo y por su delicadeza.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	9
<b>ABSTRACT</b>	13
<b>PRÓLOGO</b>	17
<b>PROLOGUE</b>	19
<b>FUNDAMENTOS DE LA TESIS</b>	21
I. HIPÓTESIS	21
II. OBJETIVOS	23
III. METODOLOGÍA	25
<b>FUNDAMENTALS OF THE RESEARCH</b>	29
I. HYPOTHESIS	29
II. OBJECTIVES	30
III. METHODOLOGY	33
<b>INTRODUCCIÓN</b>	37
 <b><i>PARTE I (ANÁLISIS TEÓRICO)</i></b>	 47
 <b>CAPÍTULO 1</b>	 
<b>SOBRE LA LUZ ANTES DEL GRABADO: LOS COMIENZOS</b>	49
1.1 SOBRE LA LUZ ANTES DEL GRABADO	53
1.2 LOS COMIENZOS	76
 <b>CAPÍTULO 2</b>	 
<b>EL CLAROSCURO EN LA CUNA DEL GRABADO</b>	87
2.1 LOS CAMBIOS EN TORNO A LA CONCEPCIÓN DE LA LUZ	93
2.2 EL GRABADO DE DURERO EN EL CONTEXTO RENACENTISTA	116
2.3 TRAS LA ESTELA DE DURERO	131
 <b>CAPÍTULO 3</b>	 
<b>LA EMOCIÓN A LA LUZ DE LA RAZÓN (El siglo de Rembrandt)</b>	153
3.1 LA ESTÉTICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL S. XVII	157
3.2 EPICENTRO: ITALIA (EL CONCEPTO LUMÍNICO DE LOS GRABADORES DEL XVII)	166

3.3	REMBRANDT: LA LUZ DE LA SOMBRA	180
-----	--------------------------------	-----

## CAPÍTULO 4

	<b>EL SIGLO DE LAS LUCES (Luces y sombras en el siglo XVIII)</b>	211
--	--	-----

4.1	EL DEBATE SOBRE LA PERCEPCIÓN VISUAL: EL <i>PROBLEMA DE MOLYNEUX</i>	215
4.2	EL PROBLEMA DE LA SOMBRA A TRAVÉS DEL ARTE GRÁFICO	222
4.3	POSTURAS ENCONTRADAS: LAS SOMBRAS DE PIRANESI	236

## CAPÍTULO 5

	<b>LAS TEORÍAS DE GOETHE, TURNER, GOYA Y BLAKE (El tránsito entre el siglo de las luces y la modernidad)</b>	255
--	--	-----

5.1	GOETHE: LA EXPERIENCIA DEL COLOR	259
5.2	TURNER: DUALIDADES EN LA CONSTRUCCIÓN DE ATMÓSFERAS	272
5.3	GOYA: DEUDOR DEL MAESTRO DE LAS LUCES Y LAS SOMBRAS	293
5.4	BLAKE: ILUMINACIÓN POÉTICA	311

## CAPÍTULO 6

	<b>IMPRESIONES LUMÍNICAS (Del Romanticismo al Impresionismo en el s. XIX)</b>	319
--	---	-----

6.1	LA IMPRESIÓN: EL PUNTO DE PARTIDA	325
6.2	EL OJO: INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA LUZ	329
6.3	LOS EXCESOS DE LA LUZ: HIPERSENSIBILIDAD VISUAL	337
6.4	LA LUZ CIENTÍFICA: APROXIMACIONES AL FENÓMENO FÍSICO	348
6.5	INFLUENCIAS LUMÍNICAS DEL JAPONISMO	353
6.6	EXPLOSIÓN GRÁFICA: EL CASO IMPRESIONISTA	366
6.7	LA IMPRESIÓN DE LA LUZ: ¿BLANCO Y NEGRO O COLOR?	376
6.8	LA EXPERIMENTACIÓN: MOMENTOS DE LUZ	383
6.9	SIMBOLISMO: EL COLOR COMO SIGNO DE LUZ	389
6.10	TERRITORIO GRÁFICO: EL LADO OSCURO	397

## CAPÍTULO 7

	<b>CONVULSION ARTÍSTICA Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO LUMÍNICO (Desde los inicios del s. XX a la contemporaneidad)</b>	405
--	---	-----

7.1	PRINCIPIOS DE ABSTRACCIÓN: LA LUZ EN LAS MANZANAS DE CÉZANNE	411
7.2	PICASSO, NUEVO SAN JUAN BAPTISTA QUE LLEVA AL ARTE AL BAUTISMO DE LA LUZ	417
7.3	LA BAUHAUS: UN RECORRIDO DE LUCES Y SOMBRAS	438
7.4	LA SENDA DE LA LUZ	447
7.5	LA SENDA DE LA SOMBRA	466

## **CAPÍTULO 8**

### **REFLEXIONES ESTÉTICAS ESPECÍFICAS DEL ÁMBITO DEL ARTE GRÁFICO Y EN TORNO A LA LUZ** 491

- 8.1 SOBRE LA LUZ EN LAS PRIMERAS APORTACIONES TEÓRICO - ESTÉTICAS AL ARTE GRÁFICO 497
- 8.2 SOBRE EL CLAROSCURO Y LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME EN RELACIÓN AL ARTE GRÁFICO 509
- 8.3 ESTUDIOS SOBRE LA PERCEPCIÓN DEL FENÓMENO LUMÍNICO A TRAVÉS DE LA ESTAMPA 522

### ***PARTE II (PROPUESTA ARTÍSTICA)*** 557

#### **PRESENTACIÓN** 559

- 1 **CLOUDS: PRIMEROS ENSAYOS** 561
- 2 **VARIAZIONE: HUELLAS DE SOMBRA Y HUELLAS DE LUZ** 581
- 3 **HOLES: DE LO FOTOGRÁFICO A LO GRÁFICO (TRANSICIÓN)** 597
- 4 **GLITTERING: LUZ GRÁFICA Y RECONSTRUCCIÓN FOTOGRÁFICA** 611
- 5 **SERIE 1# 2# 3#: SIMBIOSIS GRÁFICA** 627
- 6 **BLIND: METAMORFOSIS LUMÍNICA** 649
- 7 **LIGHT DANCE: COREOGRAFÍAS GRÁFICO-LUMÍNICAS** 665
- 8 **ZOOM: LUCES DE LA SOMBRA** 681
- 9 **SUNSET: TRAS LO SUBLIME** 693
- 10 **HORIZONTES: FRANJAS DE LUZ Y ACENTOS DE SOMBRA** 713

#### **RESULTADOS** 737

#### **CONCLUSIONES** 743

#### **CONCLUSIONS** 751

#### **BIBLIOGRAFÍA** 757

- I. **BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA LUZ Y/O EL COLOR** 759
- II. **BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTE GRÁFICO** 760
- III. **BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTE Y PENSAMIENTO** 763
- IV. **ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS** 768
- V. **CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES** 771
- VI. **DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA CITADA** 772
- VII. **MENSAJES ELECTRÓNICOS** 776

#### **ÍNDICE DE ILUSTRACIONES** 777



## **RESUMEN de la tesis doctoral titulada:**

### ***SOBRE LA LUZ Y EL ARTE GRÁFICO***

***(Una propuesta artística a propósito de sus interrelaciones)***

Luz y gráfica se han dado la mano desde las primeras manifestaciones artísticas. El lenguaje del arte gráfico se sustenta en el binomio positivo-negativo, vinculado al negro de la tinta y al blanco del papel, que nos evoca directamente la idea de luz y oscuridad o sombra. Esta dicotomía, contenida en la noción del claroscuro, ha sido materia prima fundamental para el grabador a lo largo de la historia. Esta tesis doctoral aborda la evolución de la relación entre luz y arte gráfico en función de los avances de los demás ámbitos artísticos, así como del pensamiento, la ciencia y la tecnología respecto a la comprensión de la naturaleza del fenómeno lumínico y de su percepción.

Muchos han sido los artistas que, en base a esta relación, han contribuido de forma decisiva a la historia de la estampa original o de creación. Entre otros: Durero, Callot, Rembrandt, Piranesi, Goya, Blake, Toulouse Lautrec, Degas, Whistler, Munch Picasso, Warhol y, más recientemente, creadores contemporáneos seriamente comprometidos con la gráfica como Anish Kapoor, Vija Celmins o Blanca Muñoz. Todos ellos han aportado nuevas visiones en torno a la representación de la luz, y por ello sus creaciones son objeto de análisis en esta tesis, si bien destacamos, como no podía ser de otra manera, la soberbia aportación del *maestro de la luz*, Rembrandt, cuya extraordinaria sensibilidad artística, unida al profundo conocimiento del grabado al que llegó mediante sus aventuradas experimentaciones, le permitió alcanzar las más altas cotas en la expresión gráfica de la luz a través de un lenguaje que confiere una insospechada magnitud al claroscuro.

Sin embargo, el consistente vínculo estético entre la luz y el arte gráfico no había sido estudiado anteriormente con la profundidad que merece, lo que no resulta extraño si tenemos en cuenta la constatada escasez de publicaciones sobre arte gráfico que aborden aspectos distintos a los puramente técnicos. Esta tesis tiene una primera parte que pretende cubrir esta carencia mediante un análisis interdisciplinar de las causas y aportaciones que, en cada momento de la historia, han cooperado al desarrollo enlazado de la concepción/representación de la luz y de la gráfica. El bloque teórico consta de ocho capítulos; los siete primeros están

dedicados al estudio de las contribuciones artísticas e intelectuales más destacables respecto al tema objeto de investigación. Seguimos en ellos un orden cronológico, aunque cabe señalar que la interrelación de artistas pertenecientes a épocas diferentes es un recurso investigativo constante. El octavo capítulo se reserva a la revisión y análisis de los escasos estudios que hacen referencia al vínculo entre luz y gráfica.

En el capítulo 1, se plantea un recorrido sobre el estado de la luz desde los orígenes del arte hasta la aparición de las técnicas de estampación en occidente, para determinar la proyección del pensamiento y de la concepción de la luz en su representación gráfica más primitiva. En el capítulo 2 se analizan las circunstancias que contribuyeron al florecimiento del grabado y las aportaciones que los artistas renacentistas, Durero a la cabeza, hicieron al desarrollo de la imagen estampada, especialmente en lo concerniente al claroscuro. El capítulo 3 está destinado al estudio del contexto artístico occidental del s.XVII, durante el cual convivieron el concepto lumínico clasicista y el propio del movimiento barroco, ejemplificado en la figura de Rembrandt. El capítulo 4, consagrado al *Siglo de las Luces*, profundiza en el debate que se generó en torno a las teorías que entonces comenzaban a elaborarse sobre la percepción visual, en cómo estas afectaron a la comprensión del papel de la luz en la representación gráfica y en la relevancia de las propuestas visuales de los grabadores de la época. Siguiendo el hilo argumental, el capítulo 5 revisa la teoría del color de Goethe, en la que la luz tiene un papel fundamental, y su relación con los nuevos derroteros estéticos que toma el arte, especialmente en lo relativo al modo en que el concepto romántico de lo sublime se materializa en la gráfica y a cómo éste es asumido por personalidades creativas tan dispares como Turner, Goya o Blake. El capítulo 6 es uno de los más complejos por la cantidad de nuevas aportaciones que vienen a sumarse a la interrelación entre luz y gráfica: los rupturistas planteamientos impresionistas sobre la percepción y representación luz, las innovaciones técnicas que se dieron en los procedimientos de estampación (ahora ya liberados de su función reproductiva gracias a la invención de la fotografía), y la oleada de color que invade la estampa, entre otras circunstancias. El capítulo 7, igualmente complejo, se adentra en el panorama del arte gráfico actual a través de Picasso y del examen de las nuevas manifestaciones plásticas surgidas a lo largo del siglo XX, especialmente aquellas que contemplan la inserción de la luz física como parte de la obra, para terminar proponiendo la existencia de una doble vía de trabajo en la creación gráfica contemporánea en relación al empleo de la luz y la sombra. Por último, el capítulo 8, estudia las publicaciones que consideramos más relevantes en relación a nuestra tesis. En primer lugar *An essay on Prints*,



escrito por William Gilpin a finales del s.XVIII, es uno de los textos pioneros en el análisis sobre el lenguaje del grabado y sus posibilidades representacionales, sobre todo en lo relativo a sus cualidades claroscuroistas. Enlazando con la anterior, aunque con dos siglos de distancia, *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*, de Juan Martínez Moro, es una de las escasas publicaciones que analizan el estado actual del arte gráfico en relación a la evolución de su estética, y que subraya la histórica persistencia de la monocromía en la estampa. Asimismo, los artículos publicados en fechas recientes por Daniele Zavagno junto a Manfredo Massironi, constituyen una significativa aproximación al estudio de la percepción de la imagen monocroma a través de la estampa.

Por otra parte, el estudio teórico se ha complementado con el desarrollo de un lenguaje gráfico original fruto de una profusa experimentación práctica en el campo de la estampación artística, principalmente mediante los procedimientos de la serigrafía y la impresión digital. La segunda parte de la tesis, es una propuesta artística centrada en la plasmación de la luz y construida a partir de las ideas que se recogen en la primera parte. De este modo se propone una metodología para la investigación en Bellas Artes que contempla la creación artística fundamentada en el conocimiento científico y en la reflexión crítica.

En conclusión, en nuestra investigación constatamos el indudable interés de las aportaciones del grabado y demás sistemas de estampación en relación con las distintas concepciones sobre la luz y su consecuente representación, analizando su vinculación con la evolución del pensamiento a lo largo de la historia y su vigencia en el arte de nuestro tiempo, puesta de manifiesto a través de nuestra propia obra artística.



**ABSTRACT of the doctoral thesis entitled:**

***ABOUT LIGHT AND GRAPHIC ARTS***

***(An Artistic Approach Speaking of their Interrelationships)***

Light and Graphic Art have been together since the first artistic manifestations. The graphic art language is supported by the positive-negative binomial and connected to the blackness of the ink and the whiteness of the paper. This evokes immediately the idea of light and darkness or shadow. This dichotomy, contained in the chiaroscuro notion, has been the basic raw material for the engraver throughout our history. The present doctoral thesis deals with the evolution of the relationship between light and graphic art depending on the discoveries in the other artistic fields, as well as in thought, science and technology with regard to the comprehension of the nature of light and its perception.

Following this relationship, many artists have contributed decisively to the history of print. Among others: Dürer, Callot, Rembrandt, Piranesi, Goya, Blake, Toulouse Lautrec, Degas, Whistler, Munch, Picasso, Warhol and, more recently, contemporaneous creators seriously committed to the graph expression as Anish Kapoor, Vija Celmins or Blanca Muñoz. All of them have provided new visions upon the representation of light and, therefore, their creations are object of analysis in this thesis. Naturally, we highlight the outstanding contribution of the *master of light*, Rembrandt, whose extraordinary artistic sensibility and the deep knowledge of engraving, which he acquired through his risky experiments, let him reach the highest level of the graphic expression of light which he accomplished through a language that configured an unexpected magnitude to chiaroscuro.

Nevertheless, the consistent aesthetic link between light and graphic art has not yet been studied in depth as it deserves, which is not strange if we take into account the few stated publications about graphic art which tackle other aspects apart from the purely technical ones. The present thesis has a first part which expects to cover the mentioned lack through an interdisciplinary analysis of causes and contributions that, in each moment of history, have cooperated in the connected development of conception/representation of light and graphic expression. The theoretical block consists of eight chapters; the first seven are devoted to the study of the most relevant artistic and intellectual contributions regarding the topic of this

research. A chronological order has been followed, although it is worth mentioning that the interrelationship between artists belonging to different eras is a constant researching resource. The eighth chapter deals with the revision and analysis of the limited studies referring to the bond between light and graphic expression.

Chapter 1 presents an itinerary regarding the state of light from the origins of art until the appearance of the first printing techniques in the West, in order to determine the projection of thought and the conception of light in its more primitive graphic representation. Chapter 2 analyses the circumstances that contributed to the flourishing of engraving and the contributions that renaissance artists, with Dürer in the lead, did to the development of the printed image, especially concerning chiaroscuro. Chapter 3 tackles the study of the western artistic context of the 17<sup>th</sup> century, when the classic concept of light and the Baroque movement coexisted. An example of this is the figure of Rembrandt. Chapter 4, devoted to the Enlightenment, takes a closer look into the debate that was generated at that moment about the theories, which started to be elaborated, about the visual perception, in how those approaches influenced the understanding of the role of light in the graphic representation and the relevancy of the visual proposals of the engravers of the era. Following this line of thinking, chapter 5 revises Goethe's theory of colour, where light has a basic role, and its relation to the new aesthetic course, especially regarding the way in which the romantic concept of the sublime is embodied in the graphic representation and how this is assumed by creative figures so different such as Turner, Goya or Blake. Chapter 6 is one of the most complex ones due to the amount of new contributions that are added to the interrelation between light and graphic expression: the rupturist approaches of Impressionism about the perception and representation of light, the technical innovations that were introduced in the printing procedures (now released from their reproductive function thanks to the invention of photography), and the wave of colour that invaded the prints, among other circumstances. Chapter 7, equally complex, delves into the current panorama of graphic art through Picasso and the examination of the new plastic manifestations that have emerged during the 20<sup>th</sup> century, especially those that consider the insertion of the physic light as part of the work. The chapter finishes by proposing the existence of a double way of working in the contemporaneous graphic creation in relation to the use of light and shadow. Finally, chapter 8 studies the publications considered more relevant to the thesis. First of all, *An essay on Prints*, written by William Gilpin at the end of the 18<sup>th</sup> century, is one of the pioneering texts in the analysis of the language of engraving and its possible representations, above all regarding its chiaroscuro qualities. Connecting with the former,

although two centuries later, *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX) - An essay about Prints (at the end of 20<sup>th</sup> century)*, by Juan Martínez Moro, is one of the limited publications which analyses the current state of graphic art in relation to the evolution of its aesthetics, and underlines the historical persistence of monochrome on prints. Likewise, the recently published articles by Daniele Zavagno and Manfredo Massironi, constitute a significant approximation to the study of the perception of the monochrome image through print.

From a different perspective, the theoretical study has been completed with the development of an original graphic language which is the result of an intense practical experimentation in the field of the artistic print, mainly using screen printing procedures and digital printing. The second part of the thesis is an artistic proposal focused on the expression of light, and built from ideas gathered from the first section. Thereby, we propose a methodology for researching in Fine Arts that considers artistic creation based on scientific knowledge and critical reflection.

In conclusion, we confirm the unquestionable interest of the contributions of engraving and the other systems of printing with regard to the different conceptions of light and its consistent representation, analysing its link with the evolution of thought throughout history and its validity in the art of our time highlighted by our own artistic works.



## PRÓLOGO

La presente tesis doctoral es fruto de un largo periodo de estudio, reflexión y experimentaciones. Enmarcada en un proyecto de investigación doctoral apoyado por la Universidad de Sevilla con la concesión de una beca F.P.I. (Formación de Personal Investigador), la base de la tesis se encuentra en el trabajo de investigación precedente, el correspondiente a la obtención del D.E.A. (Diploma de Estudios Avanzados), titulado *Sobre la Luz y el Arte Gráfico (A propósito de sus interrelaciones)*. Dicho trabajo, fue concebido como plataforma de esta tesis, con la intención de obtener un punto de partida que permitiera un posterior ahondamiento a nivel conceptual así como un desarrollo experimental debidamente fundamentado.

La meta que perseguimos en la tesis es, naturalmente, bastante más ambiciosa que la del trabajo inicial, puesto que tiene como finalidad no sólo enriquecer el estudio teórico llevado a cabo, sino hacerlo, además, en simbiótica combinación con una amplia experimentación en el terreno de la creación plástica. En base al convencimiento de la posibilidad de llevar a cabo una investigación en Bellas Artes desde el estudio teórico interrelacionado con una evolución creativa personal y una búsqueda de resultados prácticos innovadores, el principal objetivo ha sido, por lo tanto, construir un discurso vinculado a la elaboración de un lenguaje gráfico original, en este caso desarrollado principalmente a través de la estampación serigráfica y la impresión digital.

Para ello se hacía necesario articular una metodología de investigación específica y eficaz, capaz de sustentar el desarrollo de la tesis. Una metodología que fuese susceptible de constituir en sí misma una aportación de verdadero interés para la innovación y el avance del conocimiento en el ámbito de la creación artística; que también pudiera ser aplicada a otros proyectos de investigación y creación plástica en el ámbito académico de las Bellas Artes. Finalmente, se adoptó una fórmula abierta en la que investigación teórica y experimentación práctica han ido de la mano, favoreciendo un enriquecimiento mutuo. Esta metodología queda reflejada en la propia estructura de la tesis, que se asienta sobre dos pilares fundamentales, uno teórico y otro práctico, vinculados mediante una reflexión transversal que ha dado lugar a múltiples interconexiones entre ambos aspectos.





## PROLOGUE

This doctoral thesis is the result of a long period of study, reflection and experimentation. This thesis is framed in a PhD research Project supported by the University of Seville with the granting of a national scholarship F.P.I (*Formación de Personal Investigador*). The basis for the thesis is found in the previous research work, titled *Sobre la Luz y el Arte Gráfico (A propósito de sus interrelaciones)* - *About Light and Graphic Arts (Concerning their interrelationships)*. That work was conceived as a starting point for a posterior in-depth study on a conceptual level as well as an experimental based development.

The goal we pursuit in the thesis is quite more ambitious than the first project. The present work has the purpose of not only enriching the theoretic study but to do it in symbiotic combination with a wide experimentation in the field of the plastic creation. I was convinced about the possibility of carrying out a research based in the relationship between the theoretic study and the individual creative evolution in Fine Arts and a search for innovative and useful results. Taking this into consideration, the main objective has been to build up a discourse linked to the development of an original graphic language; in this case, mainly developed through screen and digital printing.

In order to achieve this goal, it was necessary to define a specific and efficient research methodology able to support the development of the thesis. This methodology could become a contribution to the innovation and the advancement of knowledge in the field of artistic creation. Besides, this methodology could be applied to other projects of researching and plastic creation in the academic field of Fine Arts. Finally, an open formula was adopted by which the theoretical investigation and the practical experimentation have gone together, favoring a mutual enrichment. This methodology is reflected in the structure of the thesis: two basic pillars, one theoretic and another practical, linked by a reflection that has originated multiple interconnections between both aspects.



## FUNDAMENTOS DE LA TESIS

La intención de profundizar en torno a la luz y el arte gráfico ya se había comenzado a esbozar aún antes de emprender los estudios de doctorado. Pero fue con el conveniente asesoramiento cuando se perfiló como objeto de investigación. La idea fue el resultado de una combinación de intereses: por un lado la fascinación que suscitaba la luz como fenómeno visual; por otro el compromiso particular con las técnicas de estampación como medio de expresión plástico. Tras el análisis de antecedentes y referencias, y una vez considerada la complementariedad de ambas cuestiones y su viabilidad para fusionarse como elemento de estudio simultáneo llegamos a la conclusión de que el proyecto encerraba un notable potencial como materia de investigación.

Desde el punto de vista artístico entendemos que, conjuntamente con el estudio teórico, una investigación en Bellas Artes puede y, en muchos casos, debe atender a la evolución de la faceta creativa del investigador en el terreno práctico de la producción artística. Es propósito de esta investigación aplicar la metodología adecuada, que haga posible llevar a término una investigación teórica que sustente y contribuya al desarrollo de un lenguaje plástico con plena coherencia. Esta labor implica un necesario componente reflexivo que argumente y respalde la vinculación entre ambas cuestiones. De esta manera buscamos rentabilizar el esfuerzo invertido, obteniendo resultados complementarios en distintas direcciones, sin por ello restar solidez conceptual a nuestro trabajo.

### I. HIPÓTESIS

Hablar de hipótesis en arte es complejo, pues son pocos los ámbitos donde se pueda definir con rotundidad un planteamiento inicial que se mantenga como fundamento motivador a lo largo de una búsqueda creativa. Podemos decir que nuestro punto de partida es la posibilidad de contribuir al avance del conocimiento con una aportación de interés para la comunidad artística, tanto porque consideramos que existe una notable carencia respecto al tema de nuestra investigación, como porque nos planteábamos el reto de aportar una visión original y un resultado creativo tanto a nivel teórico como práctico.

En materia de arte gráfico encontramos numerosas publicaciones que se ocupan de describir los aspectos técnicos del amplio espectro de procedimientos de estampación. En

cambio, existe una constatada escasez de estudios dedicados a la reflexión sobre cuestiones estéticas en relación a las posibilidades plásticas y expresivas propias de las técnicas y lenguajes de la gráfica. Es objeto de esta tesis contribuir a suplir esta carencia, al menos parcialmente, procurando abordar la investigación en torno a la estampa desde un planteamiento diferente en cuanto que se distancia del afán técnico que, hasta el momento, ha prevalecido en la mayor parte de las publicaciones especializadas. Concretamente, en relación a una ausencia teórica que consideramos relevante en el campo de la estampación y de la que sin embargo, no existe estudio explícito: la del papel de la luz como medio, objeto e instrumento de expresión plástico connatural a la estética del arte gráfico.

Cuando nos referimos al arte gráfico, especialmente al grabado, surge, de un modo inexorable, el nombre de Rembrandt, *el Maestro de la Luz*. Rembrandt fue un auténtico pionero en la experimentación gráfica, un visionario que supo ver y extraer todas las cualidades plásticas de las técnicas calcográficas con las que trabajó para crear las atmósferas lumínicas que caracterizan sus estampaciones. Son numerosas las biografías que contemplan esta faceta de Rembrandt; en cambio, y a pesar de la obiedad, no existen publicaciones específicas que hayan examinado las posibilidades de las técnicas de estampación en cuanto a plasmación y expresión de la luz más allá de los logros particulares de este gran artista. Esta fue la hipótesis de partida: la necesidad de una revisión histórica sobre el papel de la luz en el arte gráfico y el de éste en la estética de la representación de la luz, argumentada en base al interés del tema y a la patente falta de estudios al respecto. Una hipótesis que también incluía, inevitablemente, la necesidad de situar la obra de Rembrandt en relación a otras muchas aportaciones creativas que han contribuido de forma más o menos relevante a la evolución del arte a partir de la interrelación entre el arte gráfico y el estudio de la plasmación de la luz.

En definitiva, partimos de la hipótesis del interés que tendría ofrecer una panorámica que pusiera de relieve la importancia de la metamorfosis que ha experimentado el concepto lumínico en la historia del arte y del pensamiento, de la repercusión de esta evolución en la representación de la luz y viceversa, así como del trascendental papel que en la misma ha desempeñado el arte gráfico.

## II. OBJETIVOS

Siendo el trabajo de investigación la base teórica de la tesis muchos de los objetivos que se establecieron entonces se mantienen, aunque hayan variado las prioridades, como es natural, y se sumen nuevas metas.

### *Objetivos generales:*

- Establecer una metodología de investigación capaz de cubrir las necesidades de estudio teórico en el ámbito académico de las Bellas Artes y que al mismo tiempo contribuya al desarrollo de un lenguaje plástico personal e innovador.
- Poner de relieve la complejidad de la luz como fenómeno susceptible de ser investigado en profundidad, tanto desde la teoría como a partir de la práctica, así como subrayar el amplio abanico de posibilidades plásticas que ofrece su empleo, no sólo para las manifestaciones plásticas en general, sino para la obra gráfica en particular.
- Estudiar y analizar las circunstancias en las que la luz adquiere una dimensión sobresaliente dentro de la creación artística, especialmente en la gráfica, y en función de determinadas contingencias con el pensamiento estético a través de la búsqueda de distintos referentes a lo largo de la historia.
- Analizar el papel de la luz como elemento conformador de valores estéticos y su trascendencia en la gráfica.
- Reflexionar sobre cómo y en qué medida el estudio y análisis de los valores estéticos de la luz repercuten en la construcción de nuestro propio lenguaje plástico.
- Constatar la idoneidad de las técnicas de estampación como medio para la representación plástica del fenómeno lumínico mediante la experimentación práctica.
- Construir un lenguaje plástico fundamentado y estéticamente contundente a partir de la investigación teórica y la experimentación práctica, capaz de generar una producción gráfica coherente.
- Desarrollar la capacidad de reflexión y criterio personal, y armarnos con las herramientas de evaluación necesarias para garantizar una sólida autonomía creativa.
- Cuidar y personalizar la maquetación y la encuadernación, una cuestión que consideramos relevante dado el componente estético implícito en la tesis.

*Objetivos específicos de la investigación teórica:*

- Realizar un recorrido histórico a través de la evolución del concepto lumínico en relación al arte gráfico, refiriéndonos a aquellas aportaciones de tipo estético, teórico o incluso filosófico que, de forma más o menos relevante, pongan de relieve la importancia de dicha relación.
- Aportar una perspectiva global acerca de la evolución del pensamiento y el arte en torno a la luz, coligiendo sus posibles consecuencias en la creación gráfica y en qué medida ésta ha repercutido inversamente en el desarrollo de la concepción plástica de la luz.
- Destacar la interrelación entre las manifestaciones artísticas en torno a la luz llevadas a cabo en distintos momentos históricos, incluyendo los antecedentes más próximos.
- Estudiar las aportaciones específicas llevadas a cabo en el ámbito del arte gráfico y en torno al fenómeno lumínico.
- Complementar la investigación mediante la reproducción de imágenes de referencia.
- Dotar al discurso de un hilo argumental innovador y fundamentado, empleando un vocabulario amplio y acorde con los conceptos desarrollados (será de gran importancia la correcta inclusión de los términos específicos del ámbito del arte gráfico así como los relacionados con el fenómeno lumínico).

*Objetivos específicos de la investigación práctica:*

- Validar la vigencia de las posibilidades estéticas y expresivas que ofrece la luz como protagonista visual y objeto de experimentación en el arte gráfico.
- Determinar, mediante la experimentación, la eficacia de las técnicas de estampación (especialmente la serigrafía) como vehículo de creación y representación de atmósferas lumínicas.
- Sentar las bases de un lenguaje plástico propio, original e innovador, cuya cimentación permita el ulterior desarrollo de nuevos valores estéticos y conceptuales.
- Generar una producción gráfica de calidad, atractiva y conceptualmente bien argumentada en relación a la expresión de la luz como fenómeno visual y potencialmente emotivo.
- Adoptar una dinámica de trabajo sistemática sustentada en el esquema metodológico establecido en la tesis (estudio, reflexión y experimentación) que permita no sólo

rentabilizar y garantizar la calidad de la tesis, también optimizar el desarrollo creativo personal.

### III. METODOLOGÍA

Como apuntábamos en el prólogo, un factor determinante a la hora de definir la metodología y los parámetros estructurales de la investigación doctoral fue la intención de llevar a cabo un estudio heterogéneo que cubriese las necesidades intelectuales no sólo a nivel teórico, sino también experimental, para el integral desarrollo de un lenguaje plástico personal. Desde el inicio de la investigación se ha procurado mantener una actitud abierta a nuevas propuestas y sugerencias, cuestionando continuamente la eficacia de la metodología aplicada y la validez de los resultados. En consecuencia, y aunque durante el transcurso de la investigación los objetivos básicos se hayan mantenido inalterables, el enfoque del tema ha ido variando sensiblemente conforme se profundizaba en él, sufriendo innumerables mutaciones en su planteamiento.

Podríamos decir que la metodología aplicada durante el proceso de investigación de la tesis ha ido desarrollándose en base al empleo entrelazado de tres métodos o sistemas de trabajo de distinto carácter, que podemos denominar *analítico*, *reflexivo* y *experimental*. Sobre ello, cabe puntualizar que si bien en la fase inicial de esta investigación tuvo un mayor protagonismo el análisis de datos basado en la búsqueda de información, sin embargo, conforme avanzábamos, se fue haciendo necesaria la interrelación entre los distintos métodos, dando lugar a constantes cambios e intercambios como habitual dinámica de trabajo. Se trata, por tanto, de una metodología que, a diferencia de la que seguimos para llevar a cabo el trabajo de investigación precedente, no es secuencial. Si para dicha investigación se siguió un proceso más o menos ordenado en base a un estudio cronológico de carácter teórico, en este caso podemos decir que ha resultado esencial el desarrollo entrelazado, a veces en paralelo, de las distintas partes (teóricas y prácticas) de la tesis.

El sistema *analítico* resultó decisivo en el trabajo de investigación que proporcionó el fundamento conceptual necesario para el desarrollo de esta tesis doctoral. De hecho, la mayoría de los temas que fueron abordados en dicho trabajo de búsqueda de documentación y análisis han pasado a formar parte de la tesis, si bien revisados, reordenados, vinculados a nuevas aportaciones y con algunos giros argumentales sustanciales. No obstante, es preciso

señalar que la búsqueda (y a veces el hallazgo encontrado), la organización y análisis de información relacionada con el objeto de nuestra investigación se ha convertido en una constante durante todo el proceso de la investigación.

Por otra parte, el sistema *reflexivo*, consustancial a los procesos creativos, ha sido la clave que ha permitido la asimilación de la información analizada y su transformación en cimiento conceptual de nuestra aportación artística. Un proceso de ida y vuelta que ha revertido tanto en la conformación de un lenguaje plástico nutrido de consideraciones estéticas como en la visión que subyace en el planteamiento de la parte teórica de la tesis. La reflexión crítica ha sido el hilo que ha servido para entrelazar el estudio teórico y la producción gráfica generada durante el curso de esta investigación doctoral.

Por último, el método experimental, cuyo desarrollo corrió en paralelo a los anteriores, ha dado lugar a una serie de creaciones gráficas generadas a lo largo de un recorrido por distintos centros y talleres de estampación durante los años de investigación doctoral. El resultado es la propuesta artística sustentada en el estudio y en la reflexión que presentamos en la segunda parte de la tesis.

La metodología adoptada persigue un triple cometido. Por un lado generar, a partir del bloque analítico, una aportación teórica innovadora que constituya una verdadera contribución a la investigación en Bellas Artes, concretamente en el campo de la gráfica, y de la que deriven futuros proyectos y publicaciones. Por otro, que esta estructura metodológica sirva como sustento para el desarrollo creativo personal, favoreciendo la construcción de un lenguaje plástico original. Y en último término que el propio método contribuya al avance del conocimiento en la creación plástica y pueda ser aplicado en el ámbito de las enseñanzas artísticas, confiando en que resulte de gran valor como herramienta para nuestras futuras tareas docentes.

Las actividades investigadoras que hemos ido llevando a cabo desde el comienzo de la investigación doctoral para la elaboración del estudio teórico de la tesis han sido las siguientes:

- Trabajo de Investigación previo. Tal como se ha indicado el objeto de la tesis fue abordado en el proyecto de investigación becado por la Universidad de Sevilla (beca FPI).
- Investigación bibliográfica. La búsqueda documental y de material ilustrativo iniciada con el Trabajo de Investigación ha continuado, incrementándose las fuentes y los datos



recopilados para la tesis. Fuentes de consulta destacables: Biblioteca de la USE, Archivo histórico de la USE y Fototeca del laboratorio de arte de la USE, biblioteca del Centro de Arte Contemporáneo; Edinburgh Central Library y Biblioteca de la Casa Falconieri (durante las estancias becadas por la Universidad); la biblioteca de la University of Art and Design of Finland, la National Library of Finland y la Museoviraston Kirjasto de Helsinki; la Amsterdam Public Library y el Department of Prints and Drawings of the Rijksmuseum Research Library de Ámsterdam; la biblioteca del Frans Masereel Centrum en Kasterlee (Bélgica) y la Chalcographie de la Bibliothèque Royale de Bélgica; así como otras muchas fuentes alternativas (internet, consultas a través de correo electrónico...). Se ha recurrido tanto a fuentes académicas, manuales de historia, arte, filosofía y estética, como a otro tipo de publicaciones (ensayos, revistas, catálogos, críticas de arte publicadas en diferentes medios, etc ) con el fin de aportar una visión global, interdisciplinar, actualizada y original sobre el tema objeto de nuestro estudio.

- Revisión y reestructuración. Dada la amplitud del tema, ha sido necesario realizar una labor de selección y acotación de la información recopilada para el Trabajo de Investigación. incidiendo en los temas que hemos considerado verdaderamente relevantes en función de los objetivos propuestos.
- Elaboración de capítulos a partir de los objetivos específicos y de la información recopilada, interrelacionando las aportaciones llevadas a cabo en distintos momentos históricos y destacando las realizadas en relación al ámbito del arte gráfico.
- La tesis se ha desarrollado en base a un continuo trabajo de revisiones y reestructuraciones a partir de las sugerencias y cuestionamientos llevados a cabo por su Directora.

Por último cabe decir que al tiempo que se trabajaba en la tesis hemos ido participando en distintos tipos de publicaciones relacionadas con la investigación doctoral, tanto en una vertiente teórica (artículos, actas de congresos, textos para catálogos...) como en la vertiente de la producción artística (exposiciones individuales, colectivas, certámenes...). De ellas, las aportaciones que hemos considerado más relevantes, se han incluido en un apartado de resultados previo a las conclusiones, pues consideramos que, de un modo u otro, también forman parte de la labor investigadora, ya que dichas actividades no sólo se han nutrido de la experiencia doctoral, sino que, sin duda, han contribuido a la construcción de la propia tesis.



## **FUNDAMENTALS OF THE THESIS**

The intention of studying Light and graphic art in depth began even before starting the PhD studies; but it was with the convenient advice that it became object of a research. The idea was the result of a combination of interests: on the one hand, the fascination that light as a visual phenomenon arouses; on the other hand, the personal commitment to the printing techniques as a way of plastic expression. After the analysis of precedents and references, and once it was considered the complementarity of both issues and their viability to merge as a simultaneous element of study, we conclude that the project enclosed an outstanding potential as research subject.

From the artistic point of view we understand that, together with the theoretic study, a research in Fine Arts can and must assist (in many cases) to the evolution of the creative side of the researcher in the practical field of the artistic production. It is a purpose of this research to apply the suitable methodology that can make possible to finish the theoretic research that it holds and that contributes to the development of a coherent artistic language. This task implies a necessary reflective component which argues and backs the link between both issues. By this way we seek to optimize the invested effort, as we obtain complementary results in diverse directions and we keep the conceptual solidness of our research.

### **I. HYPOTHESIS**

Talking about hypotheses in art is complex as there are few fields where an initial approach can be kept as an encouraging element during a creative search. We can say that our starting point is the possibility of contributing to the progress of knowledge with an interesting offer to the artistic community, not only because we consider that there is an evident lack regarding the subject of our research, but also because we were considering the challenge of offering an original vision and a creative result in a theoretical and practical level.

Regarding the graphic art sector, there are many publications that deal with the description of the technical aspects of the different procedures of printing. By contrast, there are just a few studies dedicated to the reflection of the aesthetic questions related to the expressive possibilities of the techniques and languages of graphic art. It is an objective of this thesis to contribute to make up for this lack. This research will procure to tackle the study of print from a

different perspective as it diverts from the technical eagerness that has prevailed in the majority of specialized publications. To be precise, it will deal with a theoretical absence that it is relevant in this field and for which there are no explicit studies: the role of light as a medium, object and instrument of artistic expression, con-natural to the aesthetic of graphic art.

When referring to graphic art, especially engraving, it arises, inexorably, the name of Rembrandt, the Master of Light. Rembrandt was a real pioneer in graphic experimentation. He was a visionary that could see and extract all the plastic qualities of engraving techniques. He worked with them to create the luminous atmosphere that characterizes his engravings. Numerous biographies discuss this facet of Rembrandt; nevertheless, there are no specific publications that have examined the possibilities of engraving techniques regarding the embodiment and expression of light apart from the personal achievements of this great artist. This was the starting hypothesis: the necessity of a historic review about the role of light in graphic art and this one's part in the aesthetics of representing light. This was based in the interest of the topic and the evident absence of studies regarding it. That hypothesis also included, inevitably, the necessity of placing Rembrandt's work in relation to many other creative contributions which, in a more or less relevant way, have collaborated to the evolution of art by the interrelation between graphic art and the study of the embodiment of light.

In short, we start from the hypothesis of the interest that it would generate to offer an overview that would highlight the importance of the metamorphosis that the concept of light has undergone through the history of art and thought, the repercussion of this evolution over the representation of light and vice versa, as well as the transcendental role that the graphic arts has performed on it.

## **II. OBJECTIVES**

Since the previous research project was the theoretic base for the thesis, many of the objectives established for it have been kept. Nonetheless, priorities have varied and new goals have been assumed in the present work.

*General Objectives:*

- To establish a research methodology able to cover the necessities for the theoretic study in the academic scope of Fine Arts and, at the same time, which can contribute to the development of a personal and innovative language.
- To highlight the complexity of light as a phenomenon susceptible of being studied in depth, from a theoretical and practical perspective, as well as to underline the wide range of plastic possibilities that offers its use, not only for the artistic manifestations in general, but also for the graphic work in particular.
- To study and analyse the circumstances in which light acquires an outstanding dimension inside the artistic creation, especially in graphic expression, and depending on specific eventualities with the aesthetic thought through the searching of different referents along history.
- To analyse the role of light as a conforming element of aesthetic values and its relevancy in graphic art.
- To reflect on how and in what measure the study and analysis of the aesthetic values of thought have an impact on the building up of our own creative language.
- To check the suitability of the printing techniques as a medium of plastic representation of light through the practical experience.
- To build up a plastic solid language and aesthetically convincing from the theoretical research and the practical experimentation, able to generate a coherent graphic production.
- To develop the skill of reflection and personal criteria and to collect the necessary assessment tools to guarantee a solid creative autonomy.
- To take care and customise the layout and binding, a question that we consider relevant given the aesthetic component implicit in the thesis.

*Specific Objectives for the theoretical research:*

- To make a historical itinerary through the evolution of the concept of light in relation to graphic art, referring to those aesthetic, theoretical or even philosophical contributions that, in a more or less relevant way, would highlight the importance of the mentioned relationship.
- To offer a global perspective regarding the evolution of thought and art on the subject of light, deducing its possible consequences in the graphic creation and in what degree it has inversely affected to the development of the plastic conception of light.
- To emphasize the interrelation between the artistic expressions on the subject of light developed in several historical moments, including the most recent precedents.
- To study the specific contributions carried out in the field of graphic art and in the field of the luminous phenomenon.
- To complete the research through the reproduction of reference pictures.
- To provide the discourse with an innovative and solid storyline, employing a wide vocabulary according with the developed concepts. (it will be of great importance the accurate inclusion of specific terms from the field of graphic art, as well as the terms related to the luminous phenomenon).

*Specific Objectives for the practical research:*

- To check the validity of the aesthetic and expressive possibilities that light offers as the main protagonist and object for experimentation in graphic art.
- To determine the efficiency of printing techniques (especially screen-printing) as a method of creation and representation of luminous atmospheres through the experimentation.
- To establish the basis for an own, original and innovating plastic language, whose foundations would allow the subsequent development of new conceptual and aesthetic values.

- To generate a high quality, attractive and conceptually well-argued graphic production regarding the expression of light as a visual and potentially emotional phenomenon.
- To adopt a systematic dynamics of work based on a methodological outline established in the thesis (study, reflection and experimentation) that would allow not only to guarantee and to make worthy the quality of the thesis, but also to optimize the personal creative development.

### III. METHODOLOGY

As it was pointed out in the prologue, one deciding factor when defining the methodology and structural parameters of doctoral research was the intention of carrying out a heterogeneous study that would cover the intellectual requirements for the comprehensive development of a personal plastic language, not only at a theoretical level, but also in an experimental one. From the beginning of the research, it was tried to keep an open attitude to new proposals and suggestions, questioning continuously the efficiency of the applied methodology and the validity of the results. Consequently, and although the main targets had remained unaffected during the courses of the research, the focus over the topic has been sensitively varying as it was going into it, bearing innumerable mutations in its posing.

It could be said that the applied methodology during the process of research of the thesis has been developed in the basis of a use of three intertwined methods or systems of work of different nature: analytic, reflexive and experimental. Regarding this, it can be pointed out that although in the first phase of the research the data analysis was mainly based on the search of information, as we were moving forward, the interrelation between the different methods became necessary, what caused continuous changes and interchanges as a usual working strategy. Hence, it is a methodology that, unlike the one that we suggest for carrying out the previous work of research, it is not sequential. If for that research a more or less ordered process based in a chronological study of a theoretical character was followed, in this case it has been essential the intertwined development, sometimes in parallel, of the different parts (theoretical and practical) of the thesis.

The *analytic* system became decisive in the research work that provided the conceptual basis required for developing this doctoral thesis. In fact, most of the topics that were raised in

that work of documentation and analysis searching have become part of the thesis, though well-revised, rearranged, linked to new contributions and with some essential argumentative turns. Nonetheless, it is necessary to point out that the searching (and sometimes what it is found), the arrangement and analysis of the information related to the subject of our research have become a constant during the whole research process.

The *reflexive* system, inherent to the creative process, has been the key that has allowed the assimilation of the analysed information and its transformation into the conceptual basement for our artistic contribution. It is a back and forth process that has reverted both in the conformation of a plastic language fed with aesthetic considerations and the vision that underlies the raising of the theoretical part of the thesis. Critical reflection has been the thread that has been used for intertwining the theoretical study and the graphic production generated during the course of this doctoral research.

Lastly, the *experimental* method, whose development occurred at the same time as previous methods, has led to a series of graphic creations generated in several printing centres and ateliers during the years of the doctoral research. The result is the artistic proposal supported on the study and reflection that we introduce in the second part of the thesis.

The adopted methodology pursues a triple goal: Firstly to generate, from the analytic structure, an innovative theoretical addition which will establish a real contribution to the research in Fine Arts (concretely in the graphic field) and from which future projects and publications would derive. Secondly, that this methodological structure would serve as support for the creative personal development, favouring the construction of an original plastic language. Finally, that the method itself would contribute to the advance of knowledge in plastic creation and that could be applied in the scope of artistic teachings as a worthy tool for our forthcoming teaching tasks.

The researching activities that we have been carrying out from the beginning of the doctoral research in order to make the theoretical study of the thesis have been the following:

- Previous research work. As it has been already mentioned, the subject of the thesis was raised on the research project which was granted by the University of Seville (FPI grant).
- Bibliography research. The searching for information and illustrative materials initiated with the research project has been continued, increasing the sources and the compiled



data for the thesis. Remarkable consulting sources: University of Seville (USE) Library, USE Historical Archive, photographic archive of USE art laboratory, Center of Contemporary Art library, Edinburgh Central Library and Falconieri's House library (during stays granted by the University of Seville), University of Art and Design of Finland, The National Library of Finland, The Helsinki Museum Kirjasto, Amsterdam Public Library and Amsterdam Department of Prints and Drawings of the Rijksmuseum Research Library, Frans Masereel Centrum Library in Kasterlee (Belgium) and the Belgium Chalcographie de la Bibliothèque Royale, besides many other alternative sources (internet, consults via e-mail, etcetera). In addition, it has been consulted not only academic sources such as History, Art, Philosophy and aesthetics manuals, but also other kind of publications (essays, magazines, catalogues, art reviews published in different media, and so on) with the intention of offering a global, interdisciplinary, updated and original view over the subject of our study.

- Revision and restructuring. Due to the extent of the subject, it has been needed to select and delimit the information compiled from the research project, stressing the topics that we have considered really outstanding regarding the proposed objectives.
- Production of chapters taken from the specific objectives and the gathered information, interrelating the contributions carried out in several historical moments and highlighting the ones related to the scope of graphic art.
- The thesis has been developed based on a continuous review and restructuring work from the suggestions and questionings carried out by its Director.

Finally, it needs to be said that while working on the thesis, we have been participating in many kinds of publications related to the doctoral research, both in a theoretical facet (articles, congress minutes, texts for catalogues, etcetera) and in the artistic production one (individual and collective exhibitions, competitions and so on). The contributions from previous publications that we have considered more relevant have been included in a section of results before the conclusions, as we consider that, in a way, they also take part in the research work as well. This mentioned activities not only have been fed from the doctoral experience, but also have contributed undoubtedly to the construction of the thesis itself.



## INTRODUCCIÓN



*Haya luz...; y la separó de las tinieblas;  
y a la luz llamó día, y a las tinieblas noche<sup>1</sup>.*

La polaridad es un principio universal. Es más, la difundida idea junguiana de que en todas las cosas opera el *principio de los opuestos*, la encontramos contenida en la mayoría de los mitos inaugurales de las más remotas culturas. Los conceptos duales forman parte de nuestra experiencia vital y cognoscitiva. Con frecuencia adoptamos una concepción dialéctica ante la realidad basada en categorías conceptuales tradicionalmente agrupadas en forma de opuestos binarios que, aún siendo contrarios, se identifican. El aprendizaje por asociación de contrarios es común en el mundo occidental y queda reflejado en nuestro lenguaje. Son abundantes los términos que adquieren significado completo al contrastarse con su antagónico: bueno/malo, bello/feo, blanco/negro...

Probablemente el binomio conceptual que mejor sintetice la noción de polaridad sea el esquema positivo/negativo, pues puede asociarse a cualquier otra dualidad semántica. Así, cuando pensamos en la luz, automáticamente nos inclinamos hacia el lado positivo de la balanza, siendo la sombra el elemento negativo, consecuencia de la interposición de un cuerpo en la trayectoria de la luz. De la misma forma que no se concibe lo positivo sin lo negativo, no podemos concebir la luz sin la oscuridad. Entre las tradiciones cosmogónicas de la Antigüedad la dualidad más referida, y la que suele colocarse en primer lugar, es la de la luz y las tinieblas. La relación de equivalencia que la luz y la oscuridad mantienen con los términos positivo y negativo justifica el uso metafórico que habitualmente hacemos del fenómeno lumínico como medio para reformular ciertas realidades duales. Gombrich ya advirtió la importancia de la metáfora en el arte, como vehículo para la expresión de determinadas emociones difíciles de definir de un modo más explícito; de hecho, apuntó al contraste entre luz y oscuridad como la metáfora más recurrente de todas<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Dijo Dios: - Haya luz -; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas; y a la luz llamó día, y a las tinieblas noche, y hubo tarde y mañana, día primero.* El libro del Génesis recoge la separación entre la luz y las tinieblas como el primer acto de la creación. *Sagrada Biblia*, España: La Editorial Católica, 1973. Biblioteca de autores cristianos. Génesis 1:3.

<sup>2</sup> **GOMBRICH**, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1968. p. 176. Gombrich afirmó que (...) *hay metáforas tan difundidas que se las podría llamar metáforas naturales o universales*. Acto seguido reflexionaba: *El contraste entre la luz y la oscuridad como símbolo del contraste entre el bien y el mal quizá es el primero que se viene a la mente*.

La concepción occidental del mundo se sabe deudora del cristianismo, sustentado en el principio platónico de la dualidad entre el bien y el mal e iconográficamente supeditado a su correlación metafórica entre luz y oscuridad. Son muchas las religiones que coinciden en una concepción del mundo estructurada en términos de dualidad<sup>3</sup> y en las que la luz adquiere un papel protagonista. Este nexo común entre culturas diversas es claro reflejo de la preeminencia que, desde sus comienzos, ha otorgado la humanidad al fenómeno que constituye el condicionante fundamental de nuestra percepción del mundo.

La percepción visual es el principal instrumento del artista plástico. La plasmación de la luz, su representación y el análisis de su percepción ha supuesto un reto constante a lo largo de la historia del arte. De ahí que la inquietud por el conocimiento y comprensión de la luz, como clave de nuestra percepción, aflore en todo tipo de aportaciones artísticas, tanto en las creaciones plásticas como en las reflexiones teóricas. En paralelo al interés suscitado por su naturaleza y comportamiento en los más diversos ámbitos científicos (física, óptica, fisiología, etc.), la luz es un fenómeno que adquiere una innegable dimensión estética. La luz participa en el arte como medio determinante de la percepción, como elemento de configuración formal, como símbolo, llegando incluso a adquirir entidad autónoma y a convertirse en objeto y sustento de un discurso creativo. En cualquier caso el conocimiento de sus valores resulta imprescindible para la formación del artista plástico y visual.

La luz es el alma de la visión, pero para que podamos apreciar todas sus cualidades, necesitamos el contraste de la oscuridad. Analizaremos, en este trabajo, cómo para el artista plástico la forma más contundente de expresar la relación entre luz y oscuridad reside en el empleo del blanco y el negro. Esta síntesis cromática ha dado lugar a relevantes aportaciones en la historia del arte destacando, especialmente, el papel que a este respecto ha desempeñado el grabado junto con los demás procedimientos del arte gráfico. La tinta negra y el blanco del papel han resultado esenciales para conformar los valores estéticos en la estampa, contribuyendo, de forma decisiva, a la evolución de la representación plástica de la luz.

---

<sup>3</sup> La inmensa mayoría de religiones emplean metáforas que identifican el bien con la luz y el mal con la oscuridad. En el siglo VI a.C. el profeta iraní Zoroastro, basándose en el dualismo entre el Bien y el Mal, la Luz y las Tinieblas, fundaba el Mazdeísmo, una de las religiones que más influiría en el desarrollo de otras tan importantes hoy como el Judaísmo, el Cristianismo o el Islam.

El grabado ha estado vinculado desde sus inicios a la noción de positivo y negativo, siendo el blanco y el negro las herramientas primigenias del artista gráfico. En el blanco del papel y en el negro de la tinta que lo impregna se concreta la función de la matriz originaria de estampa. Pues, por más que se hayan ampliado y complicado los procedimientos de la estampación, en la esencia del arte gráfico existe una sustancial economía de medios que, sin duda, ha propiciado su grandeza<sup>4</sup>:

*En el grabado (...) puedes trazar más fácilmente los principios de luz y sombra.*

La inicial supeditación al blanco y al negro llevó al arte gráfico a un extraordinario desarrollo técnico en torno a la plasmación del claroscuro. Sin embargo, y aunque es cierto que, como apuntábamos al exponer los fundamentos de la Tesis (y como tendremos la oportunidad de corroborar a lo largo de ella), casi todas las investigaciones dedicadas al arte gráfico inciden puntualmente en el problema de la representación del claroscuro, pocas veces se adentran en una reflexión estética o en cualquier tipo de análisis relativo a su lenguaje creativo. Este abundamiento en lo técnico se debe principalmente al papel funcional que el grabado desempeñó como medio de multiplicación y difusión de las imágenes hasta la invención de la fotografía. Lo que supone, así mismo, una de las principales causas por las que el arte gráfico se ha mantenido en un frágil equilibrio histórico entre la creación y la reproducción. No obstante, a dicha situación también ha contribuido la laboriosidad y complejidad de los propios procesos de estampación, cuyo rico abanico de posibilidades procedimentales induce a una profusa experimentación técnica, despojada, en muchos casos, de una visión artística.

En todo caso, la predisposición generalizada a abordar el arte gráfico desde su vertiente más procedimental es una realidad que no ha impedido un apasionante desarrollo artístico de la estampa. Desarrollo que, en muchos casos, se ha producido en términos de retroalimentación entre lenguaje y técnica. Por eso es preciso señalar que, aunque en este trabajo defendamos una necesidad teórica en el ámbito de la gráfica, no podemos obviar las serias implicaciones estéticas que derivan de los condicionantes procedimentales, pues, como sucede en cualquiera de las otras disciplinas de las artes plásticas, la técnica resulta consustancial a las cualidades estéticas de la obra artística.

---

<sup>4</sup> GILPIN, William. *An essay on prints*. 5ª edición. Blamire, R. (ed.). Londres: The Strand, 1792. p. 23

Esto nos lleva a la cuestión de la terminología vinculada a la *estampa*, en la que debemos detenernos necesariamente con el fin de aclarar el criterio que aplicaremos a lo largo de la Tesis, antes de meternos en materia. Lo cierto es que existe un problema reconocido y ampliamente debatido respecto a la definición de los conceptos de *estampa*, *arte gráfico*, *grabado* y *creación gráfica*. La *estampa*, como indica Michel Melot<sup>5</sup>, suele confundirse frecuentemente con la *imagen impresa*, sin embargo, y a diferencia del correspondiente término inglés *print* (cuyo significado es mucho más amplio), la *estampa* mantiene una connotación implícita de objeto artístico. No obstante la *estampa* es el resultado último de un *proceso de estampación*. Y los procesos de estampación, a su vez, pueden ir referidos a distintas técnicas de estampación, todas ellas reunidas bajo la denominación genérica de *arte gráfico*. En este momento conviene recurrir al diccionario etimológico<sup>6</sup>:

*Arte gráfico: La característica esencial que diferencia al arte gráfico de cualquier otra manifestación artística es su multiplicidad, es decir, su capacidad para obtener imágenes exactamente repetibles. Arte gráfico es, por tanto, una denominación genérica aplicada a los diferentes procesos empleados por el artista para actuar sobre un soporte dejando en él su impronta -una imagen, una forma, una línea, un color-, impronta susceptible de ser trasladada a otro soporte, generalmente papel, al poner en contacto las superficies de ambos, mediante la presión ejercida con una prensa, después de entintar el primero de estos soportes o matriz.*

Aún así, el término *arte gráfico* no está exento de imprecisiones. Pues resulta habitual encontrar que muchos manuales de técnica e historia del arte sustituyen tal nomenclatura por el vocablo *grabado*. Pero no todo el *arte gráfico* es *grabado*. La litografía y la serigrafía, por ejemplo, son otros procedimientos del *arte gráfico* que, en algunas publicaciones, por extensión, se incluyen dentro del término *grabado* (en la etimología inglesa sucede algo similar: existen dos palabras genéricas para referirse las técnicas de estampación y suelen inducir a error, por un lado *printmaking*, cuyo equivalente castellano sería *arte gráfico*, por otro *intaglio*<sup>7</sup>, de significado más restrictivo y que podría traducirse por *grabado*).

---

<sup>5</sup> Cfr. **MELOT**, Michel; **GRIFFITHS**, Antony y **S. FIELD**, Richard. *El grabado. Historia de un arte*. Milán: Skira Carroggio, 1999. p.9

<sup>6</sup> **BLAS** Benito, Javier; **CIRUELOS GONZALO**, Ascensión; **BARRENA FERNÁNDEZ**, Clemente. *Diccionario del dibujo y la estampa: Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional, 1996. p. 85-86.

<sup>7</sup> Bajo el vocablo *intaglio* se reúne a las técnicas de grabado calcográficas (directas, como el buril, la punta seca o la manera negra, e indirectas, aguafuerte, aguatinata, aguatinata al azúcar, a la sal, barniz blando, lavis...). Grosso modo: la matriz suele ser metálica y se emplea una prensa para su estampación. Lo que excluye las técnicas de grabado en relieve (xilografía y linografía), las planográficas (como la litografía o el offset) y las permeográficas (serigrafía).



Otra cuestión que se plantea en relación al *arte gráfico* radica en el adjetivo *gráfico*. Su raíz etimológica (de la locución griega *grapho*) sugiere un tratamiento de la imagen sustentado en el empleo de la línea, del trazo. En cambio a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como tendremos ocasión de ver, el artista gráfico se decanta por el uso de la sintaxis de la mancha. Además, en una segunda acepción, el vocablo *grapho* hace igualmente referencia a la escritura y al dibujo. De hecho, algunos autores se refieren a la *gráfica* para denominar indistintamente a la estampa y al dibujo. En cualquier caso, vista la problemática, y a falta de un término más preciso, utilizaremos *arte gráfico* dando validez al significado que hemos transcrito, recurriendo asimismo al término *estampa* con la connotación expresada de obra artística (realizada sobre papel y mediante reporte), mientras que cuando nos refiramos al conjunto de procedimientos gráficos - incluyendo entre ellos no sólo las clásicas técnicas de estampación, sino también la estampación digital y el dibujo - hablaremos de *gráfica* o *creación gráfica*.

En cuanto a la estructura de la Tesis, hemos optado por establecer dos apartados que contienen las dos partes (teórica y práctica) de la investigación. Dos partes cuya estrecha interrelación constituye la clave de esta investigación, fundamentada en un proceso de reflexión enlazada en pro de un enriquecimiento mutuo.

La parte primera de la Tesis está destinada a la revisión de la evolución del pensamiento y el arte en relación a la luz y el arte gráfico a lo largo de la historia. En consecuencia, su esquema narrativo será, por necesidades puramente organizativas, lineal en el tiempo. No obstante, con la finalidad de resaltar la vigencia de determinados planteamientos, a lo largo de este recorrido histórico se establecerán continuas relaciones entre obras de distintas épocas, haciendo frecuentes referencias a las creaciones artísticas de nuestro tiempo. De ahí que, para la ilustración de este primer apartado recurramos a múltiples y diversas imágenes de obras artísticas, entre las que hemos procurado que ocupen un lugar importante las pertenecientes al ámbito de la estampa; aunque también tendrán cabida reproducciones de obras realizadas con otros procedimientos siempre que resulten enriquecedoras para el esclarecimiento de las ideas que se exponen. El enfoque de este primer apartado de la Tesis es, por lo tanto, interdisciplinar, ya que un análisis restringido al ámbito exclusivo del arte gráfico habría resultado mucho menos enriquecedor. En cualquier caso nuestra mirada hacia el pasado probablemente difiere de la mirada del historiador, en la medida en que nos planteamos la posibilidad de establecer un diálogo con los creadores de otros tiempos a través del legado de sus escritos y sus obras. Una sintonización que comporta cierta complejidad, dada la convulsiva transformación que ha

experimentado el arte de nuestro tiempo respecto al arte tradicional. Marchán Fiz señaló las claves de dicha transformación en estos términos:

*A través del estudio de las diferentes tendencias he llamado la atención sobre la transición estética del proceso. Si en el arte tradicional dominaba el objeto sobre la teoría, en las manifestaciones contemporáneas se da un equilibrio entre el objeto y la teoría. Y finalmente se ha desembocado en el predominio de la propia teoría sobre el objeto. En el llamado arte conceptual se está abocando a un desarrollo del proceso mental de la constitución de la obra que se manifiesta de un modo incidental en manifestaciones materiales.<sup>8</sup>*

El arte contemporáneo ha preferido, en muchos casos, pensar la obra de arte desmaterializada, alejándose de la concepción objetual que caracterizó al arte precedente; en este sentido, el artista ha adoptado nuevos procesos de configuración diferentes a la tradicional representación plástica. Y es que, desde mediados del siglo XX, el proceso evolutivo del arte ha experimentado un acelerado proceso convulsivo en el que ha tenido lugar una aparente pugna *objeto versus concepto*; lo que en cierto modo ha llevado a desempeñar un papel diferente tanto a la luz como al arte gráfico y, naturalmente, a sus interrelaciones. Pero debemos precisar que esta primacía de *la idea* en el arte contemporáneo podría llevar al error de pensar que el arte del pasado, preocupado sólo por la apariencia del objeto, no estuvo respaldado en el pensamiento, que el concepto sólo ha sustentado al arte desde hace relativamente poco tiempo. Nada más lejos de la realidad; como queda patente en este trabajo, arte y pensamiento han mantenido un estrecho vínculo de reciprocidad a lo largo de toda la historia de la humanidad.

A este respecto es necesario señalar una diferenciación decisiva entre la *luz representada*, con mayor presencia en la historia de la creación artística, y la *luz real* incorporada a la obra de arte contemporánea. Esta segunda posibilidad está generalmente vinculada a las transformaciones operadas en el arte del s.XX y, concretamente, a la utilización de todo tipo de objetos, materiales y procesos así como a la incorporación de la *instalación* como nueva disciplina, tendencia o forma de creación artística. Aunque, como veremos, la participación de la *luz real* no es exclusiva de la creación posmoderna sino que, de forma puntual, tiene su lugar en distintos momentos históricos, apareciendo incluso entre las primeras manifestaciones artísticas.

---

<sup>8</sup> MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto - 1960/1972*. 1ªed. Madrid: Comunicación, mayo 1972. Serie B, Nº 17.

En resumen, durante la primera parte de este trabajo se pondrá de relieve la incidencia de la luz como tema de constante indagación en relación al pensamiento y al arte a lo largo de la historia. Veremos cómo los valores constructivos, representativos, simbólicos y conceptuales de la luz han sido profusa y diversamente analizados y aplicados en función de las distintas concepciones filosóficas, cómo dichas concepciones han revertido directamente en su plasmación artística y, asimismo, consideraremos en qué medida la representación de la luz ha contribuido a la comprensión del fenómeno perceptivo y a la propia evolución del pensamiento.

Por otra parte, la segunda parte de esta tesis recoge los resultados de una experimentación dirigida a la búsqueda de un discurso plástico propio en torno a la luz, pues como le sucede a muchos artistas dentro del contexto del arte actual, también a nosotros nos fascina. En nuestro caso, al interés por el fenómeno lumínico y su representación, sumamos el compromiso con la creación gráfica que es, hoy por hoy, el terreno donde hemos encontrado nuestra principal vía de expresión plástica.

La producción gráfica que presentamos como resultado de la investigación nace de la experimentación que, desde el comienzo de los estudios doctorales, hemos venido llevando a cabo en torno a la representación de la luz y a sus posibilidades estéticas y sensitivas. El desarrollo gráfico de nuestras propuestas ha sido posible gracias a las estancias que hemos la oportunidad de realizar en distintos centros de creación gráfica europeos, donde hemos podido disfrutar de la infraestructura técnica necesaria para llevar a cabo nuestro trabajo artístico. Las estampas que presentamos tienen su fundamento conceptual en el análisis teórico que se presenta con carácter previo, pero también a través de su realización hemos encontrado elementos de reflexión que han enriquecido nuestra visión de los temas abordados. En relación a estos resultados prácticos no hemos querido extendernos en explicaciones; tan sólo unas breves pinceladas de información acompañan a las imágenes, pues su argumentación, entendemos, no ha de ser textual, sino visual, por lo que la aproximación a ellas y su estimación debe darse en este sentido.



***PARTE I***

***(ANÁLISIS TEÓRICO)***



## **CAPÍTULO 1**

### **SOBRE LA LUZ ANTES DEL GRABADO: LOS COMIENZOS**





A lo largo del presente capítulo esbozaremos un breve recorrido sobre el estado de la luz desde los orígenes del arte hasta finales del Gótico, cuando aparecen las técnicas de estampación en occidente. Comenzaremos planteando el papel que jugó la luz en los momentos iniciales de la historia del arte. Nos detendremos momentáneamente en las aproximaciones al concepto lumínico más relevantes que se hicieron desde el pensamiento antiguo y medieval. Y trazaremos una panorámica del uso que se hizo de la luz como elemento plástico y potencialmente simbólico antes del nacimiento del grabado. Todo ello para acabar analizando la repercusión que este bagaje artístico tuvo sobre las primeras imágenes estampadas. Nuestro objetivo es proporcionar una idea general de la evolución del concepto lumínico previa a la aparición del grabado, para concluir cómo y en qué medida el contexto en el que surgen las técnicas de estampación determinó la estética lumínica de sus ensayos iniciales.



## 1.1 SOBRE LA LUZ ANTES DEL GRABADO

A comienzos del siglo XIX distintas teorías sugerían la espontaneidad como la causa más factible del nacimiento del arte, una mera consecuencia de la búsqueda de entretenimiento; después se propuso que lo que impulsó el arte primero quizás fuera una especie de angustia cósmica, para más tarde relacionarlo con la magia. Esta última ha sido la tesis más defendida por la mayoría de expertos. Precisamente una de las principales consideraciones que coinciden en destacar los estudios más recientes sobre iconografía prehistórica es el fuerte carácter simbólico de sus imágenes. De hecho, los signos hallados se han venido interpretando como una clase de invocación ritual, de aparato mágico-místico (aunque la gran mayoría de sus significados concretos actualmente continúen siendo un enigma). Tratemos de imaginar la atmósfera dentro de una de esas cuevas cubiertas de pinturas rupestres en las que el hombre prehistórico desarrollaba su actividad. Sería algo así como una instalación<sup>9</sup> a modo de escenario platónico, con ambientación de luz titilante y con la constante participación de sombras proyectadas sobre las paredes cavernosas, producto de la interposición de los cuerpos a la luz de la lumbre. Una atmósfera sin duda apropiada para el desarrollo de rituales chamánicos:

*La luz de antorchas, o de esas lamparillas de piedra en las que se consumía grasa animal, y que han llegado hasta nosotros, permiten percibir sólo vislumbres fragmentarios de los colores y las líneas de los objetos representados. Bajo esa iluminación tenue y desigual, los animales adquieren casi un movimiento mágico. Pero a una luz directa y fuerte las líneas grabadas, y aún las superficies coloreadas, pierden intensidad y a veces llegan incluso a desaparecer. Sólo una suave iluminación lateral -lumière frisée - es capaz de restaurar algo de la fuerza originaria de estas obras; sólo así la fina traza de los dibujos resalta sin ser ahogada por las irregularidades del fondo.<sup>10</sup>*

A juzgar por las palabras del eminente historiador Sigfried Giedion, parece obvio que la luz, como agente ambiental externo, debió jugar un papel decisivo ya desde las primeras manifestaciones artísticas. Pero la luz no es sólo un agente indispensable para la visión y

---

<sup>9</sup> El arte prehistórico se despliega en un espacio que tiene muchas cosas en común con el arte contemporáneo. Y el papel de la luz, es, sin duda, una de ellas. Si bien en estos primeros momentos la luz ya comportaba un carácter presencial, ajeno a la representación, cabe señalar, no obstante, que las transformaciones operadas en el arte del s.XX retoman esa función de la luz. De hecho observamos como, con la llegada de la contemporaneidad, el artista introduce conscientemente todo tipo de objetos y materiales en sus manifestaciones, instaurando una nueva plataforma de creación, la *instalación*.

<sup>10</sup> **GIEDION**, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p. 589. Podemos encontrar reflexiones de corte similar en: **GROENEN**, Marc. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Editorial Ariel, Ariel Prehistoria, 2000. Concretamente en el capítulo 10, "De la luz a la sombra: una aproximación a la metafísica paleolítica".

determinante en la percepción del mundo que nos rodea y su representación. La luz es un fenómeno físico de una plasticidad sumamente atractiva, cuya capacidad de seducción visual le imprime un valor simbólico y metafórico añadido. Resulta revelador cómo algunos de los pensadores más importantes se han servido de la luz para expresar ideas difícilmente transmisibles de forma más sugestiva que incentivando la imaginación con la evocación de fenómenos lumínicos. Platón empleó la luz como figura alegórica de la verdad en su famoso mito de la Caverna<sup>11</sup> - teoría inaugural del conocimiento en la cultura occidental - en contraposición a la sombra, su antagónica, elemento engañoso y vestigio del mundo verdadero. Valiéndose de la luz y la sombra Platón metaforizó en el mito de la Caverna el proceso que guía al hombre hacia la verdad objetiva, hacia el Mundo Inteligible donde residen las Ideas<sup>12</sup>. Desde entonces la cadena terminológica luz-verdad-conocimiento será una referencia constante en el devenir de nuestro pensamiento.

Utilizando la luz como metáfora, Platón expone una cuestión que será fundamental en su filosofía: la relación apariencia/realidad. Una relación que afectará de lleno al arte. Para Platón lo que nos rodea es tan sólo una *imagen* de la verdad. Y cualquier representación de la realidad terrenal será, por lo tanto, un doble embuste, pues se encuentra doblemente alejada del arquetípico Mundo de las Ideas. De ahí su reticencia hacia el arte<sup>13</sup> (no sólo el plástico, sino el arte en su conjunto), y los fenómenos naturales en general (por su pertenencia al engañoso Mundo Visible). Concretamente, refiriéndose a la pintura, Platón es estricto. Cree que sólo puede acogerse a dos dudosos niveles de verosimilitud: la representación pictórica por construcción del parecido y la representación pictórica por imitación fantástica. Ninguno de los dos ofrece fiabilidad. En el primer caso las escenas aparecen bajo una luz determinada que las

---

<sup>11</sup> **PLATÓN.** *La República*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949. Libro VII.

<sup>12</sup> Quien sale de la caverna lo hace a impulsos del amor, del deseo de belleza absoluta, que le llevará a contemplar el esplendor de la verdad (*splendor veri*), hasta hacerse adicto a ella. El *splendor* se convierte así en el fulgor de la luz que emana de los arquetipos, bellos y perfectos, y la verdad es aquello que brilla. Cfr. **PLATÓN.** *El banquete*, García Gual, Carlos (intr.); García Romero, Fernando (trad. y not.). Madrid: Alianza Editorial, 1997. El libro de bolsillo. Clásicos 1380. En palabras de José María Valverde: "Platón entiende que la belleza visible es el arranque y la primera llamada para ir subiendo desde la hermosura de los cuerpos a la intuición de la belleza de lo espiritual - intelectual y moral - y, finalmente, a una unión casi mística con la belleza suprema, que vendría a ser como la misma luz divina, sin forma ni concreciones de partes." **VALVERDE,** José María. *Breve historia y antología de la estética*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1987. Colección Ariel Filosofía. p. 16.

<sup>13</sup> Idea que se desarrolla en *Fedro*. Pero su animadversión no es total, Platón deja la puerta abierta a un tipo de arte: el que nace de la *manía*, una clase de *delirio* inspirador infundido por los dioses, que por ser de naturaleza divina sólo puede ser beneficioso. Cfr. **PLATÓN.** *El banquete*, *Op. Cit.* Libro X, 602c – 602d.

adultera, se componen con un cierto ángulo de visión... están tergiversadas. En el segundo el artista recurre al ilusionismo y utiliza exagerados efectos de luz y sombra: su pintura es efectista<sup>14</sup>. En cualquier caso Platón opina que, se trate de una imitación o de la recreación de una fantasía, el resultado siempre será una *falsedad*<sup>15</sup>. No obstante, con independencia de la distinción, una cuestión prevalece: la importancia de la luz como agente determinante en la representación de las formas, de los volúmenes, y como factor indispensable para que el artista pueda *imitar* la naturaleza, ó *fantasear con ella*. Platón apunta, desde su particular punto de vista, hacia las posibilidades efectistas de la luz como una de las claves de la representación bidimensional.

Las herramientas que tiene el artista para representar ese efectismo lumínico son la modulación del claroscuro y el color. Claroscuro y color son dos cuestiones distintas, pero tan íntimamente vinculadas que no se puede hablar de uno sin remitir al otro. El color es una propiedad objetual, mientras que el claroscuro depende principalmente de la iluminación y la forma en que la luz incide sobre los objetos. Aunque ambos aparecen a la vista al unísono, interactuando, de manera que resulta perceptualmente imposible separarlos. Esta relación entre luz y color tuvo una importancia capital en las primeras aproximaciones hacia una teoría del color. Si bien hoy tendemos a considerar más relevantes cuestiones como el tono o la saturación del color, en la Antigüedad Clásica fue la *luminosidad* del color (esto es, el grado de iluminación específico de cada color) el factor que determinó su percepción<sup>16</sup>.

Los pensadores griegos advirtieron la relación que existía entre luz y color, pues la luz hacía variar el aspecto de los objetos y sus colores, aunque no llegaron a establecer un vínculo más allá de su necesaria dependencia. De ambos el principal objeto de atención fue el color, mientras que la luz se estudió en tanto en cuanto afectaba a éste. Las observaciones sobre el color se enfocaron hacia el análisis de su presencia en la naturaleza más que hacia sus posibles aplicaciones pictóricas. Consideraron los colores como propiedades casuales y cambiantes de la materia. De ahí la problemática de su definición y el afianzamiento de su nomenclatura. La proporción de luz y oscuridad dentro del color fue una de las cuestiones

---

<sup>14</sup> Cfr. **PLATÓN**. *El Sofista*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1959. Clásicos políticos. 235e.

<sup>15</sup> *Loc. Cit.*, 266e-267e.

<sup>16</sup> Evidentemente no se puede establecer una analogía directa entre la concepción del color que se manejaba en la Antigüedad y la que tenemos hoy, pues los órdenes del color son propios y exclusivos de cada cultura y las clasificaciones cromáticas han ido evolucionando y modificándose sustancialmente en cuanto a objetivización y significado.

fundamentales a la hora de realizar una clasificación cromática. Los pitagóricos Alcmeón de Crotona y Anaxágoras y más tarde el propio Platón<sup>17</sup>, su discípulo Aristóteles o Teofrasto insistieron en la importancia de la antítesis blanco-negro, o luz-oscuridad, como factor elemental para la percepción. Pero definir cuáles eran los colores básicos fue una tarea que llevaría siglos<sup>18</sup>. Y aunque aquellos que trataron de hacer una clasificación coincidieron en incluir al negro y el blanco entre los colores esenciales, sin embargo no convinieron en la composición del resto de colores base, que fue variando, tanto en tono como en número. Se cree que Empédocles partió de cuatro colores, el blanco, el negro, el rojo y el *ochron* (color aplicado a toda una gama de tonos que iba desde el rojo al verde, pasando por el amarillo) que asoció a su teoría de los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua). En la obra de Demócrito encontramos que distingue al blanco, negro, rojo y una suerte de verde claro como colores básicos. Y poco después Aristóteles diría que los colores resultan de la combinación de lo claro y lo oscuro, llegando a diferenciar siete colores puros: blanco, amarillo (o gris), rojo, púrpura, verde claro, azul oscuro y negro...<sup>19</sup>. Finalmente, llegado el siglo I o II d.C., por fin parece haberse llegado a un acuerdo sobre cuáles eran los colores *primarios*: rojo, amarillo, blanco y negro<sup>20</sup>. Esta conclusión se haya íntimamente ligada a la convicción de la existencia de cuatro

---

<sup>17</sup> Platón no hace referencia explícita al número de colores básico. Pero de su discurso en *Filebo* y *Timeo* se desprende que consideraba al blanco y el negro como colores esenciales.

<sup>18</sup> La cuestión de cuál es el número de colores mínimos necesario para obtener la paleta completa de los colores visibles ha sido compleja y las propuestas a lo largo de la Historia han sido de lo más heterogéneas. Ni siquiera la teoría del color decimonónica, que proponía diferentes conjuntos de colores primarios según se considerara el punto de vista del pintor, del psicólogo o del físico, logró zanjar la cuestión. De hecho, aún hoy es un tema algo confuso. Podríamos decir que, básicamente, distinguimos dos conjuntos de tricomías puras, según hablemos de colores aditivos (luz) o sustractivos (pigmento). Los colores primarios aditivos son el rojo, verde y azul (la ausencia de los tres da el negro, su suma el blanco). Los sustractivos son el cyan, el magenta y el amarillo (CMYK), son los empleados en la impresión, y para los artistas equivalen al rojo, azul y amarillo, aunque su correspondencia no es exacta.

<sup>19</sup> La clasificación que Aristóteles hace de los colores esenciales es compleja. Parece inclinarse por una escala de siete colores por su parecido con la escala musical, lo que le permite trazar una analogía numérica entre ambas. Aunque en ocasiones reduce el número de colores intermedios puros a tres (rojo, verde y púrpura), y otras veces se refiere a sólo un color, el verde, como color intermedio central... en términos generales únicamente tiene por cierto la presencia de luz y la oscuridad en la naturaleza, cuya proporción en los colores da lugar a toda la gama tonal perceptible.

<sup>20</sup> Estudios relativamente recientes como el de V.J. Bruno *Form and Colour in Greek Painting*, muestran la hipótesis de que existía una coexistencia terminológica entre azul y negro, y que probablemente del negro se pudiera extraer cierta tonalidad azul, solventando lo que a primera vista parecía una omisión sin fundamento. Cfr. **BRUNO**, Vincent J. *Form and Color in Greek Painting*, New York: W. W. Norton., 1977. [en línea] Disponible en web: <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=104837568>>, [consulta: 24 de mayo de 2008].

humores de la teoría hipocrática: la sangre (roja), la flema (blanca), la bilis amarilla y la bilis negra, y al establecimiento definitivo de los cuatro elementos de Empédocles retomados por Aristóteles<sup>21</sup>.

Aristóteles, considerado uno de los actuales pilares de la teoría del arte, contribuyó a establecer las bases de los sistemas cromáticos que se manejaron desde la Antigüedad hasta Newton. Entre otras cosas porque de su escuela procede el único estudio específico del color que nos ha llegado del mundo antiguo<sup>22</sup>. Una de las aportaciones más interesantes que nos dejó Aristóteles respecto al color fue que, por primera vez, hizo una clara distinción conceptual entre luz y color<sup>23</sup>, otorgándole un papel fundamental a la incidencia de la primera sobre el segundo y considerando al color como una propiedad intrínseca al objeto.

Como se desprende de lo anterior, en general los antiguos se entregaron más a la reflexión sobre el color que a la de la luz como fenómeno independiente, que solía estudiarse a través de él. Con Plotino podemos considerar que existe un desacuerdo en este sentido, pues la luz adquiere su propia identidad, y los colores son considerados como modalidades de luz. Sin embargo los siguientes siglos, apuntando ya a la Edad Media, no llegaron a adoptar esta nueva estética propuesta por Plotino, sino que prefirieron la continuidad peripatética. Plotino fue el pensador de la Antigüedad tardía que más se preocupó por la luz y el color, por la teoría y por

---

<sup>21</sup> De acuerdo con Empédocles, Aristóteles defendió que todos los cuerpos terrestres estaban compuestos de cuatro elementos o principios radicales: fuego, aire, tierra y agua.

<sup>22</sup> *De Coloribus* está considerado como la primera aproximación a la Teoría del Color de la Historia. Es el único estudio específico del color que nos ha llegado del mundo antiguo y aunque no es seguro, se atribuye su autoría a Aristóteles, aunque otros apuestan por algún filósofo procedente de su escuela. Cfr. Edición en castellano. **ARISTÓTELES**. *Sobre los colores*. Aristóteles, Ferwerda, Rein (intr.); Alonso, Javier y (trad.). Vitoria: Basaría Ediciones, Colección Apuntes de Estética Artium, nº 4, 2006.

<sup>23</sup> Concepto asumido y reelaborado posteriormente en la Edad Media y que resultará fundamental entonces. Cabe subrayar que la Antigüedad clásica no se hizo eco de tal distinción en los mismos términos ni con igual radicalidad que posteriormente lo hicieran durante la Edad Media.

la práctica artística. El fundador del Neoplatonismo<sup>24</sup> introduce en su doctrina elementos que ya aparecían en las teorías de sus antecesores, Platón y Aristóteles, aunque a diferencia de los anteriores, en sus tratados, las *Enéadas*, abundan las referencias a las artes visuales. Encontramos en Plotino una especial sensibilidad ante la belleza de los fenómenos lumínicos que describe expresándose de una forma singular, sumamente plástica y que utiliza, en su condición de poeta, para expresar simbólicamente su especial concepción del mundo. Prueba de ello es que dedica un tratado completo a la Belleza, plagado de metáforas relativas a sustancias luminosas, a la luz, el color y el brillo: el oro, el relámpago, las estrellas, el fuego, son fenómenos que le fascinan y de los que extrae ejemplos artísticos<sup>25</sup>.

El brillo, la luminosidad y el esplendor fueron atributos visuales que atrajeron especialmente a los Antiguos, tal y como se observa en la retórica plotiniana o en las descripciones que, aunque escasas, nos han llegado sobre edificios y obras artísticas grecorromanas. Son conocidas las descripciones que hizo Filóstrato en sus *Imágenes*<sup>26</sup>. Una compilación de escritos con fines educativos en los que rememora obras pictóricas de temática fundamentalmente mitológica, escogidas para ilustrar los viejos mitos que, a su parecer, se

---

<sup>24</sup> Su doctrina se sostiene sobre el concepto de Trinidad, compuesta por el *Uno*, el *Nous* y el *Alma*. La Trinidad está compuesta del *Uno*, *Nous* y el *Alma*. El *Uno* es la unidad, una especie de fértil totalidad que se comprende a sí misma y que es difícilmente descriptible. El *Nous* es la *Inteligencia*. Una suerte de explicación del *Uno* que forma y diferencia las ideas, múltiples ideas, por lo que ya no es una unidad perfecta, y por lo tanto es inferior. Así, pues, la Inteligencia es comparable con el Mundo de las Ideas platónicas. Y por último el *Alma*, el principio de la vida, que emana del *Nous*. El *Alma* en un extremo está ligada al *Nous* y tira de él, en el otro extremo se asocia con el mundo de los sentidos, de la cual es creadora. Por eso este mundo es un todo armónico y bello. El *Nous* procede del *Uno*, como la luz lo hace del sol, y conoce al *Uno* y se conoce a sí mismo, de la misma forma que la luz se sabe procedente de su fuente. Y como el *Nous* es imagen del *Uno*, una especie precedente, igual que la luz lo es del sol, es la puerta por la que nosotros podemos ver al *Uno*. Un concepto del universo con claras reminiscencias platónicas, pero cargado de tintes profundamente metafísicos.

<sup>25</sup> A diferencia de Platón, Plotino otorga, por primera vez, una reconocida posición intelectual al artista. Plotino opina que, aunque el artista sea un imitador de la naturaleza, su estatus no es inferior al de ella, pues es capaz de superarla al complementar las carencias de la propia naturaleza. El arte es, por lo tanto, una forma de aproximarse a la contemplación de lo universal.

<sup>26</sup> Filóstrato, que vivió entre los siglos II y III d. C, fue bautizado como *padre de la crítica del arte*, aunque hoy en día se haya comprobado que existieran otros antes que él, como Luciano o Apuleyo. No obstante *Imágenes* dista mucho de ser crítica. Con ella el objetivo que persigue Filóstrato es más el desarrollo de la imaginación literaria y el gusto estético a favor de una exquisita descripción, que una verdadera postura crítica ante la obra. *Imágenes* debe ser entendida dentro del marco de la retórica de canon sofista imperante en el momento.



estaban perdiendo<sup>27</sup>. Y aunque Filóstrato se limita principalmente a la descripción de las obras, las pocas consideraciones plásticas que realiza van siempre dirigidas hacia la representación del factor lumínico, reparando en los efectos conseguidos mediante el modelado de las sombras y el tratamiento de la luz. Para Filóstrato la corrección en el claroscuro y la disposición del color se revelan como indispensables para lograr infundir vida a las imágenes representadas. En este sentido el brillo se convierte en elemento esencial dentro del claroscuro, pues acentúa su verosimilitud. Así describía los detalles lumínicos de una obra a la que se refería como *Las Cantantes: Hay que alabar la sabiduría de la pintura; en primer lugar, porque el artista, al bordear el cuadro con piedras preciosas, no ha usado colores, sino luz, para pintarlas, dotándolas de un resplandor que brilla como la pupila en el ojo (...)*<sup>28</sup>.

Filóstrato vivió apenas un siglo después de la desaparición de Pompeya, en un barrio residencial de Nápoles *frente al mar*<sup>29</sup>, donde escribió su tratado y, aunque no llegase a conocer las ciudades sepultadas bajo el Vesubio, probablemente debió tener una referencia directa de ellas a través del arte del entorno napolitano. Pompeya es hoy día el legado pictórico más completo que nos ha llegado del Imperio Romano<sup>30</sup>. Al observar los frescos de sus villas nos detenemos en los pequeños detalles y admiramos la minuciosidad con la que se reproducen hasta los elementos más triviales. La estudiada pincelada en los brillos nos revela la naturaleza material de los objetos: enseres, ornamentos, paisajes, figuras... El color, la perspectiva, el claroscuro; todo indica la predisposición del artista hacia la consecución de una representación marcadamente naturalista.

---

<sup>27</sup> En *Imágenes* Filóstrato analiza un total de 65 pinturas sobre las que no se tiene constancia de que hubieran existido, pues cabe la posibilidad de que incluso, en su afán de derroche literario hubiera optado por inventárselas. Françoise Lissarrague señala que *la función de Filóstrato no era simplemente describir los cuadros, que ni su auditorio ni sus lectores podían ver directamente, sino explicarlos*. **RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**, Miguel Anxo. “La narración de los hechos. Apuntes sobre la relación descripción-interpretación en la obra de Arthur Danto” En: *Actas Congreso Internacional Arthur C. Danto y el fin del Arte*. (Murcia, 1-3 de diciembre 2003). <<http://web.usc.es/~haanxo/ponencia%20Danto.pdf>> [consulta: 23 mayo 2005]. Cita a : LISSARRAGUE, François: *Philostrate, entre les mots et les choses*, en VV.AA.: *Histoire de l'histoire de l'art*. Tomo 1: *De l'Antiquité au XVIIIè siècle*, Klincksieck, Paris, 1995, p. 86.

<sup>28</sup> **FILÓSTRATO**, Flavio. *Imágenes / Filóstrato el Viejo. Imágenes / Filóstrato el Joven. Descripciones / Calístrato*. Madrid: Siruela, 1993. Biblioteca azul, p. 93. También podemos mencionar al respecto a Plinio el Viejo, que vivió en el primer siglo de nuestra era y que describió cómo el pintor Apeles utilizaba barniz para dar a sus pinturas un efecto final que *acentuaba el brillo (claritatis) de todos los colores*.

<sup>29</sup> Así lo explica él mismo. Cfr. **FILÓSTRATO**. *Op. Cit.* p. 33.

<sup>30</sup> La herencia pictórica que nos ha dejado el mundo antiguo es muy limitada. Queda reducida al mosaico, la pintura mural y unos pocos fragmentos exentos sobre tabla, papiro y cerámica.



1. *Narciso allo stagno*, Villa de Marcus Lucretius Fronto, 35-45 a. C. Pompeya.



2. Pierre-Auguste Renoir, *Le Chapeau épinglé*, 1897. Litografía.

El naturalismo que alcanzaron los muralistas pompeyanos es digno de admiración. Ya entonces la pintura introdujo muchos recursos que no volverían a aparecer hasta el renacimiento, entre ellos algunos procedimientos perspectivos<sup>31</sup>, los escorzos o el *sfumato*. Por no hablar de la extensa gama de colores utilizada. De hecho la descripción pictórica que hizo Filóstrato sobre el mito de Narciso bien podría haberse referido a la pintura mural que encontramos en la Casa de Marcus Lucretius Fronto ilustrando el mismo tema:

*El brazo deja un espacio abierto allí donde se dobla el codo y un surco donde la muñeca se tuerce, y forma una sombra allí donde comienza la palma de la mano; las líneas de sombra están sesgadas al estar doblados los dedos hacia dentro.*<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Como es sabido la perspectiva romana difiere sustancialmente de la que más tarde aplicaran los renacentistas, quienes fijaron las bases sobre las que hoy se asienta la perspectiva moderna. No obstante en las pinturas murales de Pompeya encontramos algunos recursos propios de la perspectiva geométrica que más tarde *redescubrirían* los artistas del Quattrocento italiano. Cfr. **PANOFSKY**, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Careaga, Virginia (trad.). Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

<sup>32</sup> **FILÓSTRATO**, *Op. Cit.* p. 75.

El mérito de estos muralistas es aún mayor cuando pensamos que el pigmento habitualmente se aplicaba sin mezclar en la paleta, logrando los efectos volumétricos necesarios gracias a efectistas toques de luz pre-impressionistas y a tramas sombreadas. Curiosamente, el tratamiento procedimental de los murales pompeyanos es muy similar al que los impresionistas utilizaron para elaborar sus obras. Esta similitud se aprecia sobre todo en confrontación con sus pasteles y sus litografías (la técnica gráfica que más utilizaron los artistas parisinos), pues en ambos casos las imágenes eran construidas a base de la superposición de capas de pigmento puro (en el caso de los pasteles, empleando el color de la barra, en el de las litografías, a base de tintas planas, moduladas sólo mediante calidades gráficas). Las vibraciones que se producen de dichas superposiciones pigmentarias son, como ocurre en las pinturas de Pompeya, las que dan lugar a la integración cromática y las interrelaciones entre tonos, las que modelan la forma. Una muestra clara de la fórmula de trabajo impresionista es, en este sentido, la de Renoir<sup>33</sup>.

No obstante, y a pesar de los avances naturalistas que el arte clásico había ido acumulando, al entrar en la Edad Media<sup>34</sup> parece que éstos quedan olvidados y la imagen deviene plana y carente de claroscuro. Entre las principales causas de este aparente retroceso se encuentra la acentuación de la función pedagógica de la imagen, que frente al analfabetismo imperante se convierte en la ideal sustituta de la palabra escrita. La prioridad ahora será la eficiencia del mensaje visual, que necesariamente obliga al artista medieval a simplificar la imagen en todos sus aspectos. Sin embargo, y a pesar de la economía de medios

<sup>33</sup> Para realizar la litografía con la que apoyamos esta comparativa, Renoir, de hecho, empleó el pastel como método de bocetaje. Primero dibujó sobre papel la composición. Después transfirió el dibujo a la piedra para seguir trabajando sobre ella con tinta litográfica. Y una vez obtenida la prueba de estado inicial, coloreó en ella nuevamente con pastel, para así ordenar y descomponer las distintas tintas en las que finalmente sería estampada la imagen.

<sup>34</sup> Factor previo e importante a tener en cuenta para la correcta comprensión de los cambios estilísticos operados durante la Edad Media, es precisamente la transformación sociocultural que tuvo lugar durante los primeros cuatro siglos de nuestra era. Tal transformación se debe en parte, a la paulatina pero profunda metamorfosis religiosa que sufre el imperio romano hacia el cristianismo y en parte también a su inminente desmembramiento territorial. Como es sabido, la Edad Media se inaugura a partir del acaecimiento de un hecho consustancial para el entendimiento del desarrollo de su actitud artística: la escisión del Imperio Romano en el Oriente Bizantino y el Occidente Latino. No obstante los edictos de Milán y Tesalónica (313 y 380 d.C. respectivamente) ya habían favorecido las conversiones en masa a la doctrina cristiana antes de la ruptura definitiva del Imperio. A finales del siglo IV, se verá consumada tal separación, y el alejamiento entre la cristiandad latina y la cristiandad griega será cada vez mayor. Las consecuencias fueron muchas, en todos los órdenes sociales, y por supuesto en el ámbito artístico. El arte diverge entonces en dos manifestaciones paralelas bien perfiladas, correspondientes a la división territorial y religiosa del Imperio, a pesar de continuar manteniendo numerosos nexos formales en común.

pictóricos, las representaciones plásticas resultan extraordinariamente expresivas y sugerentes. El artista medieval<sup>35</sup> esquematiza la imagen, excluyendo elementos formales innecesarios y abreviando otros. El claroscuro se sintetiza, favoreciendo la introducción de amplios planos de color uniforme que simplifican las escenas. La capacidad icónica del claroscuro queda minimizada, pero a cambio aparecen nuevos valores. Si bien se prescindía del modelado lumínico de la figura a través del claroscuro, el valor simbólico de la luz adquirió un rol fundamental en la iconografía religiosa. El artista replantea la presencia de la luz y halla para ella una nueva dimensión. Hablamos de la introducción de la *luz real* como elemento determinante y definitivo en el proceso perceptivo de la obra. La misma *luz real* que en su momento determinó la percepción de las pinturas rupestres y cuya entidad definitiva, como recurso plástico, ha encontrado cabida y reconocimiento en la postmodernidad.



3. *Adán y Eva*, Códice Beato del Escorial, s. X.

---

<sup>35</sup> La idea de *artista* tal y como hoy lo entendemos ha pasado por numerosos estadios de aceptación a lo largo de la Historia, hasta que en el s. XV se hiciera una distinción definitiva entre artesano y artista. Una de las épocas más oscuras para el arte fue la Edad Media. Es entonces cuando el artista plástico deja de tener cabida dentro del conocimiento, y el creador queda definitivamente relegado al campo de lo artesanal, considerado más como hábil operario que como creador.

En la Edad Media el color que se asoció por encima de cualquier otro a la luz fue el rojo. El rojo estaba considerado como síntesis cromática del fuego. Aristóteles, en su escala cromática, ya le había atribuido la luz al color rojo. De rojo se pintaban las túnicas de las esculturas de los dioses, las paredes de muchos templos eran rojas... Llegado el medievo el rojo era ya todo un símbolo de luz. Junto al rojo, otro importante color al que se consideró portador de luz fue el púrpura. Se estimaba que el púrpura incorporaba en su interior la oscuridad y la luz y por lo tanto toda la gama cromática. Precisamente por su cualidad de portador de luz se convirtió en estandarte de lo celestial, exclusivo para usos imperiales. De hecho el púrpura aún mantiene un especial significado en la cultura occidental y es, en la actualidad, un color reservado para la indumentaria de la cúpula clerical católica. Otro símbolo de élite social fue el dorado. El dorado adquirió un papel singular dentro de las representaciones medievales. Su afinidad con el rojo y sus propiedades reflectantes le convertían en significante de luz. Los efectos visuales del metal dorado en interacción con la luz no pasaron desapercibidos para los artistas tardorromanos y medievales, que aprovecharon sus propiedades como generador de atmósferas lumínicas. Esta inherente cualidad física para la reflexión de la luz otorgó al dorado un rol protagonista en muchas ocasiones. No obstante su valor simbólico era doble, pues se le sumaba el valor material del oro como metal precioso. El gran auge del oro en la plástica llegaría a partir de la caída del Imperio Romano, y se extendería a lo largo de la Edad Media, llegando a su máxima expresión en los mosaicos y pinturas sobre tabla bizantinos.

Durante la Edad Media el color continuó entendiéndose en relación a su valor lumínico y manteniendo las connotaciones heredadas de la cultura helénica. De forma que el rojo, en alternancia con el azul, fue el matiz que se posicionó como sustituto pictórico de la luz en los instantes donde la *luz representada* juega un papel crucial para la lectura de escenas religiosas<sup>36</sup>. Aunque lo cierto es que no fue el color, sino la reflexión de la luz, la que se convirtió en el factor clave para la creación de las atmósferas que caracterizan al arte bizantino. La inclusión del oro (y otras veces la plata) identificó la imaginería bizantina. La función de éste era la de actuar como amplificador de la luz, no como sustituto de ella. Así, la *luz real* reflejada entra a formar parte de unos parámetros de contemplación establecidos, dentro de los cuales el espectador interactúa con la obra. En este sentido podemos afirmar que el arte bizantino, llegado un cierto momento, mantendrá dos características imperturbables que lo identifican: la

---

<sup>36</sup> Cfr. **BARASCH**, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma, 1996. 1ª ed. 1991. p. 55-59.

normalización del uso del oro como elemento plástico vinculado a la luz y el mosaico monumental como principal soporte para la representación.

Si bien el arte bizantino puede considerarse como uno de los episodios más grandiosos del arte universal, debemos tener en cuenta que sus fundamentos se hallan en el arte griego y paleocristiano, con importantes influencias orientales, procedentes de la cultura persa y musulmana. Ya los pueblos de la antigüedad clásica utilizaron el mosaico en la decoración de sus pavimentos, sin embargo fueron los paleocristianos los primeros en adecuar la técnica para trasladarla al muro. Técnica que finalmente adoptaría y desarrollaría el Imperio Bizantino, pasando a formar parte de su propio lenguaje plástico. El mosaico, que en sus inicios se componía de pequeñas piedras escogidas, fue evolucionando; primero al tallar esas piedras y convertirlas en teselas; después al fabricarlas en vidrio y terracota, lo que permitió ampliar la gama cromática; y por fin, ya en el siglo III, con la aparición de la tesela metálica, primero de oro, después de plata, los mosaicos se convertirían en auténticos vehículos de luz. Poco a poco el mosaico naturalista fue cediendo terreno a una interpretación mucho más irreal del espacio, y las teselas doradas se fueron abriendo camino hasta cubrir extensas superficies parietales. Estamos ante el triunfo de la luz como efecto lumínico que forma parte de la obra y que la dota de pleno sentido simbólico. Según avanzan los primeros siglos de la era cristiana, la arquitectura y el mosaico se van uniendo en un fin común: convertir el templo en un receptáculo que emane luz celestial. El objetivo del artista bizantino será, por lo tanto, crear una ambientación en concordancia con el sentir religioso de la época para que la sensación última del espectador sea la de percibir un determinado ambiente lumínico. Conforme evoluciona la técnica del mosaico, las teselas comienzan a disponerse en una particular posición inclinada que, además de reflejar la luz, hace que ésta vibre según la ubicación del espectador. La sensación generada en el interior del templo es la de emanación de luz en un continuo movimiento, suave y fluido. El mosaico se acababa de convertir en elemento de fusión entre la pintura y la arquitectura por causa de la luz. Aunque el aparato religioso bizantino se verá compuesto no sólo de templos cubiertos de mosaicos, sino de todo un ajuar litúrgico que acompaña a modo de escenografía: iconos, vestiduras, hábitos, libros procesionales, lámparas, joyas, relicarios... y que, en si mismos, ya se constituyen como imágenes y receptáculos de luz a un tiempo.

El arte bizantino se caracterizó por su dependencia religiosa ciñéndose, salvo en rarísimas ocasiones, a temas exclusivamente bíblicos o relativos a los misterios. La Controversia

Iconoclasta<sup>37</sup> marcó toda una etapa en la que las reflexiones estéticas fueron escasas. No obstante, y a pesar del velo de oscurantismo que sufren todas las facetas del arte y del pensamiento a lo largo de la Edad Media<sup>38</sup>, aún podemos encontrar, en fuentes dispersas reflexiones estéticas sobre el sentir lumínico que envolvía al mundo bizantino. De hecho es relativamente fácil encontrar testimonios de asombro ante la exuberancia lumínica de los templos bizantinos. Focio, Patriarca de Constantinopla en el s. IX, de la Capilla Palatina de la iglesia de la Virgen de Paros dijo sentir *como si penetrara en el mismo cielo, sin que nadie te impidiera el paso desde ningún sitio, y estaba iluminada por la belleza bajo todas sus formas, brillando alrededor como si se tratara de estrellas, de modo que uno se quedaba totalmente estupefacto*<sup>39</sup>.

Las basílicas bizantinas estaban concebidas como lugares de culto en los que la mayor parte del rito litúrgico se llevaba a cabo de noche o en momentos del ocaso y salida del sol, pero no a la luz diurna, de manera que el papel que juegan las ventanas no es necesariamente el de iluminación durante el culto. En el ceremonial bizantino serán las lámparas y candelabros,

---

<sup>37</sup> La Controversia Iconoclasta del Imperio Bizantino (s. VIII-IX d.C.) estuvo íntimamente ligada a la religión y la representación plástica de sus modelos. Muchos fueron los que consideraron que las imágenes desvirtuaban el espíritu inicial del cristianismo, en cambio otros tantos creyeron que suponían un importante instrumento de adoctrinamiento. Tal discrepancia había sido ampliamente previamente debatida en ambos imperios, aunque el tema preocupara especialmente en oriente. Para los iconoclastas la justificación a sus animadversiones se encontraba en los preceptos bíblicos: *No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas y no las servirás...* [Sagrada Biblia, Op. Cit. Exodo 20: 4.] Sin embargo la funcionalidad pedagógica de la imagen sostuvo los argumentos de aquellos que sí estaban a su favor. Quien fuera Papa de la Iglesia Latina, Gregorio Magno (540-604 d.C.), contribuyó a sentar los prolegómenos del gran debate, exponiendo sus opiniones a través de una carta enviada al obispo Sereno de Marsella, que solicitaba su consejo sobre el tema: *Las obras de arte tienen pleno derecho a existir, pues su fin no era ser adoradas por los fieles, sino enseñar a los ignorantes. Lo que los doctos pueden leer con su inteligencia en los libros, lo ven los ignorantes con sus ojos en los cuadros.* [BANGO TORVICO, Isidro G. *Arte prerrománico hispano: El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*. Summa Artis: Historia general del Arte. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. vol. VIII-II, p. 555. La carta se puede encontrar en: "Cartas de San Gregorio Magno al obispo Sereno de Marsella". *MGH, Gregorii I Papae Registrum Epistularum*, II, 1, lib. IX, 208, p. 195.

<sup>38</sup> Aseveración ciertamente rebatida y argumentada por autores de la talla de Ivins. Cfr. IVINS, W. M. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975. Colección Comunicación Visual. pp. 13-24.

<sup>39</sup> GAGE, John. *Color y cultura*. Gómez Cedillo, Adolfo y Jackson Martín, Rafael (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 1993. p. 44.

junto a los mosaicos, los encargados de hacer que parezca que el edificio emana luz<sup>40</sup>. Si al titilar de las múltiples llamas procedentes de las velas y las lámparas de aceite, le unimos la vibración que produce la luz al reflejar sobre las teselas doradas y sobre los ricos objetos metálicos de la liturgia, obtenemos una espectacular ambientación de luz brillante, difusa y en movimiento. Las constantes reverberaciones lumínicas destruyen el color y el espectador debe desplazarse continuamente de lugar para reconstruir las áreas cromáticas; interacción que conlleva movimiento. Debemos hacer un esfuerzo por imaginar la atmósfera en la que se sumían los creyentes durante el rito, pues con el devenir de los siglos las estructuras originales de los templos variaron en la mayoría de los casos. Se modificaron los vanos de las ventanas, la distribución de los espacios en muchas ocasiones, y por supuesto la iluminación. En la actualidad es raro visitar una basílica bizantina en las condiciones primitivas: las velas se sustituyen por lámparas eléctricas, el visitante acude en horas de luz diurna, los focos de luz han sido modificados con el paso de los años...

La *luz real* es un elemento indispensable en la creación de atmósferas para el arte bizantino. Los espacios rituales estaban concebidos para su observación bajo una determinada iluminación en concordancia con el pensamiento religioso medieval imperante; iluminación de la que, en la actualidad, es prácticamente imposible disfrutar. Las condiciones bajo las que ahora observamos dichos espacios nos llevan, habitualmente, a pasar por alto la concepción original del templo como generador de luz; siendo esta idea consustancial al entendimiento de la luz en el ámbito plástico religioso del Imperio Bizantino.

---

<sup>40</sup> La importancia de una ambientación ideal para el rito litúrgico queda reflejada en la normativa que seguían para iluminar sus templos: *Referente a la iluminación de nuestras sagradas iglesias, tal y como se debería llevar a cabo, y respecto a la oración, que debería ofrecerse sin distracción. Es nuestra obligación mantener continuamente, durante día y noche, tres lámparas en frente del icono de la sagradísima Madre de Dios, y una lámpara en el gran santuario, y delante el gran santuario en la cortina, una lámpara delante del crucifijo del Salvador y una lámpara delante del sagrado icono del precursor Juan el Bautista y una lámpara delante del icono de San Jorge y tres lámparas en nuestro sepulcro. También y en cada momento del canto de los salmos durante el año entero, que son los maitines, en la liturgia divina, y durante vísperas, siempre y con todas las lámparas que he enumerado, estando las velas encendidas y ardiendo continuamente hasta el agotamiento. Después de esto, las velas deberían apagarse, pero las lámparas deberían permanecer ardiendo continuamente, sin descanso.* "Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis" [en línea]. *A Complete Translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments*. Disponible en web: <<http://www.doaks.org/typ000.html>>, [consulta: 7 de junio de 2005]. p. 536.





4. Interior de la basílica de Santa Sofía en la actualidad, Estambul.

Nos hallamos ante una etapa histórica en la que la religión marca rotundamente el desarrollo del pensamiento, y en la que el arte se ve estrechamente ligado a la Iglesia, de forma que la funcionalidad de la luz queda supeditada a las necesidades ambientales del rito litúrgico medieval, tanto en oriente como en occidente, convirtiéndose en factor físico determinante en la percepción y cargado de simbología religiosa. Mientras que en oriente las teselas vidriadas, doradas y plateadas cubren hasta la saturación los templos de oración - convirtiéndolos en auténticos oasis atmosféricos y haciendo que el espectador interactúe y responda emocionalmente al despliegue de reflejos - las sociedades medievales más occidentales, siguen un camino paralelo y abordan su particular apropiación de la luz. Si la luz en la dimensión plástica bizantina viene relacionada de lleno con el mosaico, en la cristiandad occidental encontrará su máxima expresión en la vidriera. A título genérico apreciamos que el desarrollo de la *luz representada* parece haberse mantenido en estado latente a lo largo de la Edad Media para ambos pueblos, siendo el juego perceptual de la *luz real* el principal objeto de atención.

Las circunstancias socio-culturales de la cristiandad fueron sustancialmente diversas; mientras en oriente la discusión versaba sobre la legitimidad de la imagen, en occidente se producía un choque entre la cultura clásica y la no clásica, la bárbara, la propia de los pueblos

primitivamente europeos, que repercutiría irremediabilmente en el desarrollo de su arte y pensamiento. Lo cierto es que, si las dos culturas en las que se había dividido el antiguo Imperio Romano acabarían por diferir en la concepción ambiental del espacio, en cambio sí lograron mantener un importante nexo común a través de la iconografía. De hecho, la pintura y el mosaico bizantinos sirvieron de base para la elaboración de los modelos formales propios de la pintura medieval europea, transmitiendo a occidente las formas clásicas perdidas por la acción de los pueblos bárbaros. Oriente se convirtió así en una de las principales canteras arquetípicas de la cristiandad europea<sup>41</sup>.

La estética bizantina no repercutirá en los mismos términos en todo el Románico europeo, pues los territorios más conectados al Imperio Bizantino recibieron mayores influencias. Las huellas bizantinas se evidencian especialmente en Italia, cuna del Románico. En las basílicas italianas observamos como persevera el gusto por atmósferas de tipo oriental. Magníficos ejemplos del influjo bizantino en suelo italiano son los mosaicos que decoran la *Basílica di Santa Agnese fuori le mura* (Roma) del siglo VII; el *Palacio Real de Palermo* (Sicilia); o la catedral de *San Marcos* (Venecia), estos últimos del siglo XII. Curiosamente, bajo el ábside de uno de los templos citados, el de *Santa Agnese* reza<sup>42</sup>:



*Aurea concisis surgit pictura metallis  
Et complexa simul clauditur ipsa dies.  
(...)*

*Surge la áurea pintura de los metales cortados  
Al mismo tiempo ella contiene su luz.  
(...)*

5. Mosaico del ábside de *Santa Agnese*, Basílica di Santa Agnese, Roma, s.VII.

<sup>41</sup>Cfr. **PANOFSKY**, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

<sup>42</sup> El uso metafórico del oro en relación con la luz dota a la figura de un claro sentido divino, donde tanto el oro como el color púrpura escogido subrayan el valor simbólico y narrativo de la escena, tal y como refleja el texto que la acompaña.

Las reflexiones estéticas durante la Edad Media fueron escasas, realizándose casi en exclusividad desde la teología. En la transición entre Antigüedad tardía y la Edad Media la figura representante del pensamiento occidental fue San Agustín, el teólogo que determinó las bases ideológicas alto-medievales y en quien se compendia la concepción del mundo en estos primeros momentos. San Agustín fue un gran conocedor de las doctrinas imperantes en su tiempo y aunque se confesó completamente cristiano, sus ideas coincidieron en muchos términos con las legadas por Platón. Incluso podría considerarse que San Agustín cristianizó las doctrinas de Platón<sup>43</sup>. De hecho la teoría agustiniana defenderá que el conocimiento de la verdad se obtiene por iluminación divina y Dios es, por supuesto, la fuente de esa luz. Como se desprende del empleo metafórico continuado que hace de la luz en sus escritos, San Agustín siente una irrefragable atracción por ella. No obstante el discurso que predica San Agustín apela a la negación de los sentidos a favor de una interiorización de la fe libre de intermediarios. De ahí que distinga entre dos clases de luz. La luz que San Agustín defiende es aquella que trasciende lo sensorial y que eleva al creyente hacia Dios; una suerte de luz divina que se distingue de la luz física y terrenal que obnubila los sentidos y que induce a la tentación y la *concupiscencia*<sup>44</sup>. Bajo esta perspectiva, la patrística de San Agustín casa con la imagen que se percibe del arte románico que, tras el declive del Imperio Romano, se había replegado en un intento de salvaguardar los valores culturales y espirituales heredados, y que se refleja en la contundencia y sobriedad de su arquitectura. En cualquier caso San Agustín fue un pilar básico para la posterior evolución del pensamiento estético europeo. Su teoría sobre la belleza y la armonía, diseminada a lo largo de toda su obra<sup>45</sup>, plantea una serie de conceptos como el orden o la proporción que se perpetuaron a lo largo de toda la Edad Media y que posteriormente resultarían claves para el desarrollo del arte en occidente. Pero la cristiandad del occidente alto-medieval aún no poseía una teoría de la imagen tan férrea como la que había en oriente. De manera que, en líneas generales, el carácter no naturalista del arte románico mantuvo los cánones impuestos por el arte bizantino, al margen de tratamientos claroscuros y efectos perspectivos verosímiles.

---

<sup>43</sup> No obstante, hay que tener en cuenta otras influencias que repercutirían en la obra de San Agustín. En ella resulta fundamental el trabajo previo de fuentes tan dispares como los palatinos de Carlomagno, los monjes irlandeses o San Isidoro de Sevilla.

<sup>44</sup> **SAN AGUSTÍN**, Obispo de Hipona. *Confesiones*. Barcelona: El libro de bolsillo, Planeta colección, 1994. X, 31.

<sup>45</sup> La obra que recoge la plenitud del pensamiento de San Agustín son sus *Confesiones*. También encontramos reflexiones en torno a la belleza en obras posteriores, especialmente en *De ordine*, *De vera religione*, y *De musica*.

Sería a mediados del siglo XII cuando por fin comienza a gestarse el cambio social e intelectual que pusiera término a la etapa románica. Este proceso fue territorial y temporalmente desigual. Mientras la mayoría de países europeos aún estaban sumergidos en pleno Románico, en otros ya se iniciaban una serie de transformaciones que no tardarían en reflejarse en el arte. Tal revolución da comienzo en Francia, donde surge una nueva actitud vital que habrá de extenderse por toda Europa con relativa rapidez, y que codificará las manifestaciones artísticas existentes en relación a un nuevo ideario arquitectónico. Los primeros ensayos tuvieron lugar en la abadía de Saint-Denis, próxima a París. Suger, su abad, consciente del valor simbólico que ésta tenía en Francia<sup>46</sup> emprendió la reconstrucción de su iglesia alrededor de año 1135, pensando en que ésta debía reflejar no sólo la importancia de la abadía - que salvaguardaba los restos de Dionisio Areopagita, el santo precursor de la cristianización francesa<sup>47</sup> - sino la propia teología de su director. Parece que el abad de Saint-Denis halló su inspiración ideológica en la obra *Theologia Mystica*, atribuida al santo cuyas reliquias custodiaba<sup>48</sup>, una cuestión que fue sin duda decisiva en la concepción del nuevo estilo.

La particular visión de la realidad del Areopagita se sostiene en bases ciertamente neoplatónicas, donde la luz ocupa un importante lugar. Según éste la luz se halla fuertemente vinculada a Dios, pues Dios es luz no-creada y creadora al tiempo. El universo es, por lo tanto, un flujo luminoso, emanado por Dios, que recorre los diversos niveles de la realidad y del que participan todos los seres en función de su situación en la jerarquía universal. No obstante, las *creaturas* que componen el universo recibirán y transmitirán la iluminación divina dependiendo de su rango dentro de dicha jerarquía. La luz se convierte así en el nexo de unión entre los diversos status que, a modo de escala, servirá tanto para que Dios descienda a los seres como para que los seres asciendan a Él. El abad Suger entendió que tales presupuestos debían

---

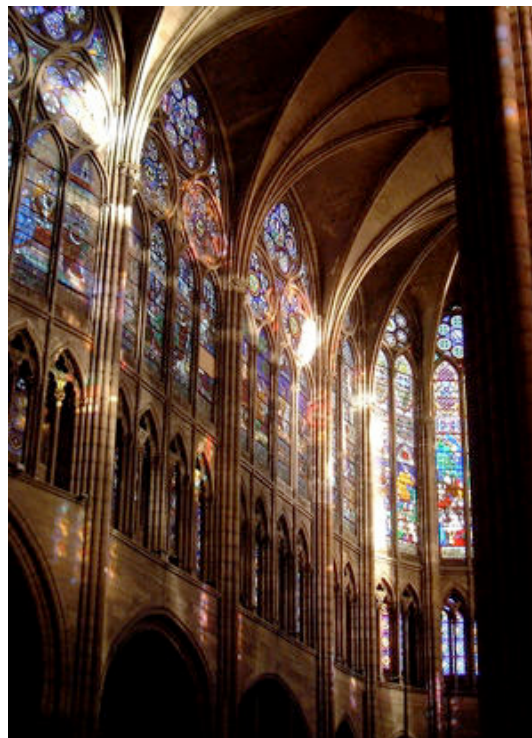
<sup>46</sup> Saint-Denis era lugar de descanso de grandes dinastías de reyes, y el centro de peregrinación de la monarquía francesa.

<sup>47</sup> Suger y sus contemporáneos creyeron estar custodiando las reliquias del santo Dionisio Areopagita. Hoy sabemos que no es así, sino que hubo una confusión de identidades, pero este hecho supuso un factor esencial para el desarrollo de las bases conceptuales del Gótico.

<sup>48</sup> En la actualidad sabemos que los escritos que, en principio se creyó, pertenecían a Dionisio Areopagita (Obispo de Atenas, s.I) probablemente deben su autoría a un autor del siglo V que se dio a conocer bajo el mismo pseudónimo, y que ahora nombramos como Pseudo-Dionisio Areopagita. Cfr. **SOTO RIVERA**, Ruben. "El Aminadab sanjuanista a la luz de dos vitrales medievales" [en línea]. Revista *Exégesis*, Universidad de Puerto Rico en Humacao, Fundación Carl Gustav Jung (21 de mayo de 2005). Disponible en web: <[http://www.fcjung.com.es/art\\_57.html](http://www.fcjung.com.es/art_57.html)>, [consulta: 09 de septiembre de 2005].

encontrar su expresión a través de la arquitectura del templo, pues es allí donde el creyente acude para acercarse a Dios. El templo debía convertirse entonces en un auténtico raudal de luces que conectasen con el cielo. Y el edificio debía procurar una atmósfera tendente a la desmaterialización, que propiciase la elevación del espíritu, sin coartar su ascenso. El ánimo por convertir la iglesia en un espacio trascendental, el paso intermedio entre la tierra y el cielo, un lugar desvinculado de lo natural, invadió el espíritu gótico. El Abad Suger diría al respecto:

*Luminosa es la obra noble; mas siendo noblemente luminosa, debe iluminar a los espíritus de manera que estos viajen, a través de las luces verdaderas, a la Verdadera Luz donde Cristo es la verdadera puerta. En qué manera sea inherente a este mundo, la puerta dorada lo define: el torpe espíritu se eleva a la verdad por medio de lo material, y, contemplando esta luz, resucita de su anterior inmersión.*



6. Nave noroeste de Saint Denis, Francia.

La religión y sus presupuestos teocráticos supusieron la justificación de la creación de todo un lenguaje simbólico en torno a la luz. Podríamos afirmar que la fascinación que produjeron las superficies luminosas, relucientes, se convirtió en una característica general del gusto medieval. Cualquier medio terrenal que emanase luz era requerido como parte de la ambientación. Tanto los objetos preciosos como las vidrieras o las pinturas fueron considerados símbolos de luz; pues no sólo eran capaces de desprender brillo y fulgor, sino que la luz se

materializaba en ellos<sup>49</sup>. Idea siempre respaldada desde la teología, que estableció la encadenación oro-sol-luz-vida-Dios: oro como sustituto del sol, sol que emite luz, sinónimo de vida, que a su vez reside en Dios y, en última instancia, el oro como metáfora de Dios. Oro y gemas se constituyeron como signos de riqueza espiritual y, por extensión, en sinónimos de belleza<sup>50</sup>. Así, al valor material de los objetos se sumaba el de su significación.

No es casual tampoco la necesidad de ostentación de elementos ricos en piedras y metales preciosos, habitualmente acompañada de una marcada actitud teatral. Tal artificiosidad estuvo destinada no sólo a elevar el espíritu, sino a crear un profundo impacto en el espectador. El pensamiento gótico se desarrolló bajo la premisa de sensibilizar al hombre y predisponerle psicológicamente para adoptar una postura de apertura a Dios partiendo de la experiencia sensible. El propio abad Suger se ensimismó con la belleza de los objetos, consagrando las riquezas de su abadía a la composición de un exultante marco para el desarrollo de las liturgias:

*Así, cuando – al deleitarme en la belleza de la casa de Dios – la hermosura de las gemas de colores me aleja de las preocupaciones externas, una apropiada meditación me induce a reflexionar, pasando de lo material a lo inmaterial, sobre la diversidad de las virtudes sagradas; entonces, tengo la sensación de habitar una extraña región del universo (...) <sup>51</sup>*

Como vemos, el papel de la luz en el Gótico terminaría por alejarse sustancialmente del uso que hicieron de ella los bizantinos<sup>52</sup>. El Gótico no puede considerarse como una evolución del Románico en toda regla, sino más bien una revolución instigada por el profundo cambio de mentalidad sobre el acceso al conocimiento y a la verdad, que poco a poco fue dejando atrás la hasta entonces imperante doctrina agustiniana y el idealismo platónico, para dejar paso a la filosofía aristotélica y al triunfalismo de los sentidos, necesarios para el conocimiento de la

---

<sup>49</sup> Sin embargo, también hubo quien no estuvo de acuerdo ante tal ampulosidad y derroche de riquezas. La orden del Cister, fundada en el 1098 en Francia, surgió de la predicación de lo absolutamente opuesto. Con ella, nació un nuevo sistema de iluminación y una estética paralela, propia, que se desembarazó de cualquier signo de opulencia y efectismo. La austeridad como imagen de la religión. La orden negó el valor simbólico de la luz eliminando las imágenes y los colores de las vidrieras, que redujeron su colorido a una sencilla monocromía blanca o amarilla con esporádicos toques de grisalla: la luz atravesaba la vidriera simplemente para iluminar. Una concepción lumínica radicalmente opuesta.

<sup>50</sup> Cfr. **GOMBRICH**, Ernst H. *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Forma, 1982. p. 25.

<sup>51</sup> Descripción que hizo el Abad Suger de su experiencia al contemplar al Cruz de San Eloy, ubicada en el altar mayor de Saint Denis. **GAGE**, *Op. Cit.* p. 72.

<sup>52</sup> Cfr. **STRONG**, Donald E. *[et al.] Orígenes del arte occidental*. 3ª ed. Milan: Grolier, 1970. Las Bellas Artes. 1ªed. 1969.

naturaleza, verdadera fuente de conocimiento<sup>53</sup>. No obstante, el Gótico contagió pronto con su novedoso y particular concepto espacial y lumínico, íntimamente relacionado con las vidrieras y, por supuesto, con el color.

Conforme avanza la Edad Media la experiencia sensorial juega un papel cada vez más importante. Llegado el siglo XIII se retoman las ideas aristotélicas y el pensamiento comienza a tomar un nuevo rumbo. En un panorama de debate entre los seguidores de la aún vigente teología agustiniana y los defensores de la emergente tendencia empirista toma la batuta conciliadora Santo Tomás de Aquino<sup>54</sup>. El discurso que desarrolla Santo Tomás se caracteriza por lo heterogéneo de sus influencias<sup>55</sup>, aunque serían finalmente las ideas aristotélicas las que determinarían muchas de sus teorías. En el apartado que toca al *conocimiento* las influencias aristotélicas se evidencian especialmente. Santo Tomás defiende la posibilidad de acceder al conocimiento de lo universal confiando en la mediación de los sentidos:

*(...) la luz creada es necesaria para ver la luz de Dios, y no necesaria porque esa luz haga inteligible la esencia de Dios, la cual en si misma es ininteligible, sino porque capacita el entendimiento para entender el modo como la potencia se capacita más para obrar por hábito, o también al modo, pues hace de medio transparente que puede fijar el color.* <sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> La identificación que San Agustín había hecho entre luz y belleza largo tiempo atrás, había sido un concepto rápidamente asumido por los pensadores medievales, y continuó inamovible hasta la Baja Edad Media. Entonces, los llamados escolásticos, aquellos considerados intelectuales, sometieron la Belleza a una profunda revisión. Personajes como Hugo de San Víctor, San Buena Aventura o Guillermo de Auxerre reflexionarán detenidamente sobre lo bello, pero sin duda, si hay algún teólogo que compendie la globalidad del pensamiento escolástico, ése es Santo Tomás de Aquino.

<sup>54</sup> En una época donde la relación entre fe y razón se hallaba en tela de juicio, Santo Tomás de Aquino buscó reconciliar a los partidarios averroístas de la emergente filosofía Aristotélica con aquellos que aún se mantenían a favor de la teología agustiniana. El debate fue extenso y daría para hablar. Se discutió sobre numerosos temas, uno de los más importantes fue el relativo al *conocimiento*. Admitir o no el empirismo como fuente de conocimiento será la diferencia fundamental entre augustinianos y aristotélicos. La frase que probablemente mejor ilustró la concepción alto medieval acerca del *conocimiento* quizás fue la atribuida a San Agustín: *Nisi credideritis, non intelligetis (sino creéis, no entenderéis)*; dejando claro que no había cabida para la experimentación sensorial en la búsqueda de la verdad, sólo la fe. Sin embargo Santo Tomás ahora propone lo contrario, y retoma la concepción aristotélica, afirmando que el origen del *conocimiento* está en los datos que nos suministran nuestros sentidos, a partir de la experiencia sensible.

<sup>55</sup> Las influencias en el pensamiento de Santo Tomás son heterogéneas: en un primer momento dominan las referencias platónicas (Avicena, Alberto Magno) y neoplatónicas (Agustín de Hipona, Pseudo Dionisio), aunque a la larga acabaría comulgando con las teorías aristotélicas. Finalmente Santo Tomás logra combinar todas ellas.

<sup>56</sup> **TOMÁS DE AQUINO**, Santo. *Summa Theologica*. Madrid: La Editorial Católica, 1994. Biblioteca de Autores Cristianos. 1ª ed. 1948. I c. (12 a.6)

Con el triunfo del espíritu aristotélico triunfan también el color y la luz, no sólo la celestial, sino la terrenal, que se hace imprescindible en el conocimiento de Dios. Dios es bello, Dios es luz y esplendor y la luz es imagen de Dios. Dios es en sí mismo la luz. La luz en el mundo cristiano es metáfora aclaratoria de innumerables misterios. Se podría hablar en este momento de una verdadera estética de la luz simbólica. De hecho el concepto de *claritas*<sup>57</sup> fue un elemento de suma importancia en la noción de Belleza que manejó el conjunto de pensadores de la Baja Edad Media. Hasta el punto de que Santo Tomás la incluye como uno de los principios esenciales de la Belleza, que deben ser: *Primero, integridad o perfección, pues lo inacabado es feo. También se requiere la debida proporción o armonía. Por último, se precisa la claridad, de ahí que lo que tiene nitidez sea llamado bello*<sup>58</sup>.

A título genérico podemos considerar que la Baja Edad Media fue una época rica en metáforas visuales y lumínicas. En este sentido la estética gótica se desarrolla en las dos vertientes apuntadas: la pintura y la arquitectura, aunque el elemento que sin duda alguna sintetiza y representa a la estética gótica es la vidriera<sup>59</sup>. La vidriera, comprensible sólo dentro de su marco arquitectónico, fue el primer paso en el dominio de la luz con el fin de una transformación ambiental. La luz evidentemente no fue un simple medio de iluminación, para los pintores y arquitectos góticos la luz estaba llena de significados y connotaciones, e íntimamente ligada a lo trascendental y sagrado, y por ende a la religión. Si el arte bizantino consiguió hacer de sus edificios verdaderos receptáculos de luz, el Gótico europeo hallaría la fórmula para causar las mayores inundaciones cromáticas que hasta entonces hubieran sufrido los templos.

El espacio de oración cristiano, la iglesia, es concebida por el Gótico como una caja hermética, aislada del mundo terrenal, donde se dan las condiciones ambientales necesarias para conseguir el acercamiento trascendental a Dios. Para lograrlo, el arquitecto provoca una aparente desmaterialización de los elementos constructivos del edificio a través de un conjunto arquitectónico tendente a la verticalidad, en el que los muros son sustituidos por vidrieras. La

---

<sup>57</sup> En palabras de Barasch: *El otro concepto, el de claritas, está enraizado en la tradición neoplatónica, en la metafísica de la luz y el esplendor que tan importante papel desempeñaron en el pensamiento medieval. Santo Tomás adoptó este elemento genérico y combinó específicamente el esplendor con los colores.* **BARASCH**, *Op. Cit.* p. 93.

<sup>58</sup> **TOMÁS DE AQUINO**, *Op. Cit.* (39 a. 8)

<sup>59</sup> En este sentido puede decirse que el vitral fue un auténtico soporte pictórico, pues gracias a los adelantos técnicos concernientes a los pigmentos la gama cromática queda considerablemente ampliada y sus posibilidades plásticas se tornarán muy similares a las de la pintura.



función de la vidriera es transformar la luz que penetra a través de ella para conseguir una *luz fingida* particular que eleve el espíritu<sup>60</sup>. Para la cristiandad occidental la vidriera gótica es sólida, el hecho fundamental es que la luz atraviesa la materia; mientras que en el mosaico bizantino la luz reverbera, es su reflejo el que adquiere el protagonismo. El arte occidental no se valdrá de las propiedades de reflexión de la luz como lo hicieran los bizantinos, sino de sus propiedad de refracción. La función de la ampliación del vano de la ventana no es la de procurar una mayor iluminación, sino la de modificar la luz, luz no natural, coloreada, simbólica. De forma que la luz, al traspasar los pequeños y variados cristales que conforman la vidriera, no tuviera más remedio que tintarse de colores y manifestarse en el interior del templo como una auténtica oleada cromática. La vidriera es materia, pero es una materia que puede ser atravesada, es materia translúcida; es metáfora de Dios.

Conforme se desarrolla el estilo Gótico se pierde en luminosidad y se gana en ambientación<sup>61</sup>. Lo que comenzaron siendo pequeños vanos funcionales en la arquitectura románica evolucionarían hasta convertirse en amplios ventanales. Con cada nueva iglesia, capilla o catedral las vidrieras expandían más y más sus dimensiones, actuando a modo de gigantescos filtros lumínicos. Y es que, sin duda, una de las concepciones lumínicas más originales de la humanidad tuvo lugar en el Gótico, que con sus aportaciones arquitectónicas y sus vitrales consiguió crear todo un entorno visual donde la luz física se convirtió en un elemento plástico tan activo como significativo. Tal es así, que el significado religioso asociado a la luz de sus vidrieras ha llegado a nuestros días quedando recogido en numerosas obras. No faltan artistas contemporáneos que hallan recurrido a la vidriera, especialmente a la rotundidad de los grandes rosetones, como formato a través del cual proponer ideas con alta carga simbólico-religiosa. Recordamos, entre otras obras, la gran lona retroiluminada que Chus García Fraile expuso en la edición de la feria de Estampa 2003 - sobre ella la artista reproducía digitalmente el logotipo de la marca Coco Chanel vista a través de un caleidoscopio que la multiplicaba concéntricamente, dándole a la marca un estatus de sacralidad claramente irónico -. También las piezas que desde los ochenta viene desarrollando el dúo artístico Gilbert & George, con imágenes de temas transgresores, trabajadas en colores planos y gruesas líneas de contorno que hacen que éstas asemejen vitrales. Y, por supuesto, las serigrafías que en los últimos años ha producido Damien Hirst. El empleo de las alas irisadas de las mariposas como

---

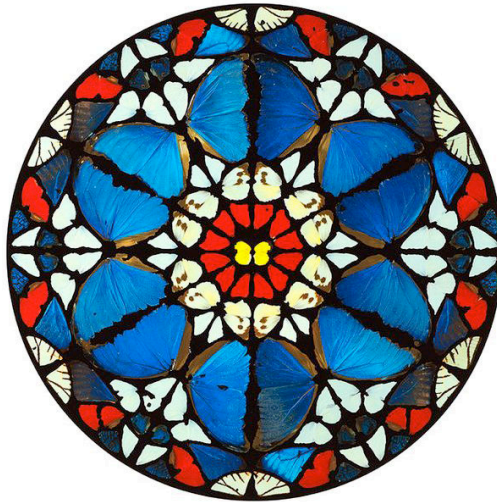
<sup>60</sup> Cfr. NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. Cuadernos Arte Cátedra. pp. 9-85.

<sup>61</sup> A finales del siglo XIII la vidriera alcanza su máxima expresión.

sustitutas de los pequeños cristales tintados confieren a estas obras una belleza ordenada que consigue embelesar los sentidos de la misma manera que en su momento lo hicieron los vitrales góticos, y que aún hoy lo siguen haciendo.



7. Rosetón del crucero sur con restos de un Juicio Final, Catedral de Lincoln, Inglaterra.



8. Damien Hirst,  
*Psalm Print: Verba mea auribus*, 2009.  
Serigrafía vidriada.

## 1.2 LOS COMIENZOS

En la inmensa mayoría de las sociedades antiguas ver la luz del sol era sinónimo de vida. La correspondencia luz-vida es un estándar cultural en la Historia y su importancia se demuestra en todas las religiones. Hasta el punto de que la capacidad simbólico-metafórica de la luz ha determinado la concepción occidental del mundo. Esta conexión tuvo claras repercusiones a lo largo de toda la historia del arte, influyendo especialmente en toda la evolución del aparato plástico y arquitectónico de la Europa medieval, profundamente enraizada en el cristianismo y ligada a la idea de la Epifanía de Dios como sinónimo de luz.

Ya en las manifestaciones plásticas primitivas la luz resultó ser un factor determinante, tal y como expresó sugerentemente Sigfried Giedion. Es precisamente en el interior de esas cuevas prehistóricas a las que hacía referencia donde encontramos, aún en los albores del arte, el más profundo de los nexos entre la pintura, la escultura y el grabado. Las expresiones plásticas iniciales fueron abstractas: marcas y trazos, unas veces *incisos* en superficies arcillosas con los

dedos, otras *grabados* en las paredes de las cuevas, en piedras u objetos tallados, o sencillamente pintados. Con el tiempo, el esquematismo inicial de las pinturas rupestres evolucionó hacia una cada vez más acusada tendencia naturalista y el interés pasó a concentrarse en la plasmación del contorno de las formas, para posteriormente derivar en la representación de siluetas (entendidas como planos de color más o menos homogéneos). Entre estas últimas una de las más habituales es la silueta de la mano. Las siluetas de manos aparecen en épocas tempranas<sup>62</sup>, unas veces aisladas, otras agrupadas, o situadas en relación a representaciones de animales<sup>63</sup>, y normalmente localizadas en lugares específicos (ciertos puntos en los márgenes de ríos, en el interior de cuevas...). Las manos se representaron ya sea en positivo - untando la palma en pigmento y presionándola contra la piedra -, o en negativo - empleando distintos métodos de estarcido alrededor del contorno de la mano -, pero siempre usando la mano como generatriz de la forma.



9. Cueva de las Manos, Patagonia, Región de Santa Cruz, Argentina. Aprox. 7350 a.C.

Estas dos formas de reproducción de la mano podrían ilustrar los fundamentos técnicos de los actuales métodos de estampación gráfica<sup>64</sup>. Por un lado los que transfieren la imagen de la matriz al papel mediante la aplicación de presión mecánica, que son la gran mayoría de los procedimientos de estampación por reporte (grabado en relieve, en hueco y técnicas

<sup>62</sup> Periodo Auriñaciense (Paleolítico). En Europa occidental encontramos algunos de los ejemplos más significativos en las Cuevas de Altamira en España o las de Pech-Merle, Lascaux y Les Trois Frères en Francia.

<sup>63</sup> En ocasiones la mano aparece como imagen aislada y en un lugar preferente dentro de las cuevas. Tal es el caso de la mano silueteada en negro que preside la gruta de Gargas, o la del Salón del Trono de Pech-Merle, ambas en los Pirineos franceses. Otras veces las manos se concentran recubriendo áreas concretas en el interior de las cuevas, que en casos recuerdan a capillas. Cuando no, sencillamente acompañan a representaciones ya sean abstractas o naturalistas. Es bastante común encontrarlas junto a imágenes de animales.

<sup>64</sup> A pesar de que la estampación digital se ha consolidado dentro de la gráfica artística, no se la puede considerar como tradicional pues en cualquier caso es de reciente implantación.

planográficas) y cuyo equivalente prehistórico sería el entintado de la mano y su transferencia en la superficie parietal por presión. Por otro, los sistemas de estampación permeográficos, los cuales generan la imagen mediante una pantalla permeable que, obturada en parte, permite la filtración de tintas sólo a través de las zonas abiertas; esto es, la serigrafía. Y es que, la serigrafía, a pesar de ser el más reciente de los procedimientos de estampación considerados tradicionales, encuentra su antecedente más directo en el estarcido y el empleo de plantillas<sup>65</sup>, la más antigua de éstas, probablemente, la mano.

En lo esencial, el método que usaron los prehistóricos para *estampar* sus manos es el mismo que actualmente rige los sistemas de seriación más avanzados. Hablemos de planchas de metal, piedras litográficas, pantallas serigráficas, archivos digitales o sellos mesopotámicos, la base del sistema multiplicador es común: una matriz que permite su uso reiterado para la producción reiterada de una misma imagen. Bajo esta perspectiva podríamos considerar que la mano fue el primer instrumento al cual el hombre recurrió como modelo para una reproducción seriada. Su huella, la primera *matriz*.

Cuando el hombre prehistórico dejó la huella de sus manos sobre las paredes de las cuevas aprovechando el contraste del pigmento, rojo, negro o blanco, contra el color de fondo ya se valió, instintivamente, de una de las cualidades plásticas más características del arte gráfico. El *contraste* es el fundamento visual que predomina en el grabado tradicional. En la sobria sencillez del contraste entre el blanco del papel y el negro de la tinta que lo impregna se concreta la idea originaria de *estampa*. De hecho, la complejidad técnica que hoy día

---

<sup>65</sup> De hecho, hay quien considera los estarcidos paleolíticos como el antecedente más primitivo de la serigrafía. Los nativos de las islas Fidji fabricaron algunas de las plantillas más antiguas conocidas, que utilizaban para decorar tejidos. Para ello agujereaban hojas de plátano que después usaban como filtros a través de los cuales aplicar tintes vegetales. Los japoneses llegaron a crear plantillas para cuatro y cinco colores. Las plantillas continuaron empleándose durante la Edad Media, combinadas con tacos de madera para la reproducción de naipes y ornamentaciones. Más tarde, durante el siglo XIX, se popularizó su uso para decorar los papeles de pared en Europa occidental. El *Art and Craft Movement* hizo del estarcido la técnica más habitual en la reproducción de sus diseños. Y aún en la América del siglo XX fue frecuente el uso de plantillas para la decoración de muebles. Finalmente, llegado 1907, Samuel Simon patentó la serigrafía en Manchester, considerándose hoy día como el primero en emplear un marco entelado con una trama de seda como soporte para la reproducción de una imagen. Tras la Primera Guerra Mundial las aplicaciones industriales del sistema serigráfico se difundieron gracias a John Pilsrth, quien desarrolló un funcional método que permitía la combinación de diversos colores. Sin embargo, no sería hasta el surgimiento del Pop Art cuando la técnica pasase a considerarse un auténtico proceso de estampación artística.

caracteriza al campo de la estampación artística se construye en torno a una inicial economía de medios que, por inherente, aún define su esencia.

El arte gráfico se halla, por lo tanto, íntimamente vinculado a una *estética del contraste* que se remonta a los ensayos de estampación iniciales, cuando el grabado florece en occidente. Entonces las limitaciones técnicas, propias de unos procedimientos todavía por perfeccionar, determinaron (entre otros motivos<sup>66</sup>) las cualidades plásticas de las primeras estampas. Estas primitivas estampas fueron, en su mayoría, monocromas<sup>67</sup>. Los antiguos maestros grabadores tan sólo contaron con la oscuridad de la tinta y el blanco del papel para elaborar sus imágenes. Un factor que, aunque sin duda condicionó el desarrollo del grabado, sin embargo también acabaría convirtiéndose en uno de los grandes valores del arte de la estampa. Dadas su vinculación intrínseca, el dibujo fue un referente en la evolución de la imagen estampada; aunque la estampa pronto apuntó hacia el desarrollo de un lenguaje del *claroscuro* propio, específico de cada uno de sus procedimientos.

La original parquedad de medios dio lugar, con el paso de los siglos y tras numerosas contribuciones, a un profuso abanico de posibilidades gráficas en torno al claroscuro. A los procedimientos de estampación que inauguraron la historia del arte gráfico<sup>68</sup> fueron uniéndoseles otros nuevos, al tiempo que los grabadores iban perfeccionando sus habilidades instrumentales y su destreza dibujística. Artistas como Rembrandt o Goya dieron a las técnicas de estampación un impulso precioso, potenciando las posibilidades plásticas del claroscuro como vehículo para la representación de atmósferas y la expresión de emociones. De hecho, como tendremos ocasión de comprobar, en la historia de la estampa se da una constante: el empleo del claroscuro como herramienta para la creación de ambientes efectistas donde la luz adquiere un papel protagonista.

El efectismo es una cualidad inherente a cualquier manifestación plástica. El mismo Platón apuntó hacia él como una de las claves de la representación, y de hecho lo esgrimió como

---

<sup>66</sup> Evidentemente la estética de estos primeros momentos de la estampación gráfica está determinada por el contexto cultural y estilístico de su época. No obstante creemos que las posibilidades técnicas que ofrecían en aquellos tiempos los todavía incipientes procedimientos de seriación y las habilidades aún por desarrollar de los grabadores condicionaron, necesariamente, el nivel icónico de la imagen estampada.

<sup>67</sup> En estos momentos iniciales (principios del siglo XV) es frecuente encontrar xilografías iluminadas.

<sup>68</sup> El grabado calcográfico se introdujo pocas décadas después de la xilografía (las más antiguas son unos naipes alemanes de principios del siglo XV). El metal se trabajó primero con el buril y después aparecería el aguafuerte.

principal argumento a la hora de subrayar la falsedad que, a su parecer, encerraba el arte. No obstante las manifestaciones plásticas son efectistas por definición. Cualquier representación, al margen de su nivel icónico, es necesariamente ilusionista, pues interpreta una realidad inasible, engañando al ojo para crear una atmósfera y un espacio inexistentes. La luz es una de las principales bazas con las que cuenta el artista en este intento de recreación espacial, y el dominio del claroscuro su aliado en las representaciones bidimensionales. El efectismo lumínico se acentúa con el uso de grandes contrastes claroscuroistas, siendo por lo general más impactante en imágenes monocromas. El blanco y el negro son los recursos representacionales más básicos de los que dispone el artista. Son los colores que se encuentran en los extremos de la gama cromática y, por consiguiente, los que tienen la capacidad de provocar mayores contrastes y los que ofrecen una gama tonal más amplia, con sus consecuentes posibilidades expresivas:

*La luz y las tinieblas, el claro y el oscuro, contrastes polares, son para la vida humana y toda la naturaleza, de una gran y fundamental importancia. Para el pintor, los colores blanco y negro son el más fuerte medio de expresión del claro y del oscuro. El negro y el blanco son opuestos desde todos los puntos de vista de sus efectos: entre los dos se extiende el dominio de tonos gris y de colores<sup>69</sup>.*

Se ha demostrado que el contraste tonal es un factor visual tan básico que ha determinado incluso la evolución del léxico cromático. Tal y como hemos podido comprobar, entre las distintas posturas sobre la naturaleza del color que se mantuvieron a lo largo de la Antigüedad Clásica existieron continuas discrepancias. El único punto en el que la gran mayoría de los pensadores parecieron estar de acuerdo fue en la importancia de la claridad y la oscuridad en la escala cromática y, en consecuencia, en la inclusión del blanco y el negro como colores esenciales. Un hecho que no deja de tener fundamento. En un estudio conjunto el antropólogo Brent Berlin y el lingüista Paul Kay<sup>70</sup> investigaron sobre el origen y desarrollo del vocabulario cromático tomando referencias de distintas lenguas y culturas. Su hipótesis se sostenía en la idea de que el vocabulario cromático pasaba por etapas sucesivas en las que su terminología iba ampliándose, y que éstas se daban siempre en el mismo orden con independencia territorial o cultural. Tras un extenso análisis de diferentes lenguas en estadios de evolución

---

<sup>69</sup> ITTEN, J. *El arte del color*. México: Noriega-Limusa, 1992. p. 46.

<sup>70</sup> BERLIN, Brent y KAY, Paul. *Basic Color Terms: their Universality and Evolution*, Berkeley: University of California Press, 1991. Este estudio (1969) se basa en el trabajo previo de distintos investigadores sobre la materia: Geiser y William Gladstone (*Studies on Homer and the Homeric Age*, 1858), Grant Allen (*The Colour Sense: Its Origin and Development*, 1879), y otros como Hugo Magnus, Williams H. R. Rivers y más recientes, como Van Wijk.

diversos llegaron a la conclusión de que, tal y como sospechaban, existía una pauta según la cual la nomenclatura del color se iba enriqueciendo sucesivamente<sup>71</sup>. Una de las conclusiones a las que llegaron es que, en la primera fase evolutiva de todo lenguaje, tan sólo se distinguen dos categorías cromáticas, a las que progresivamente se van sumando nuevos vocablos<sup>72</sup>. Ésta primitiva distinción responde invariablemente al predominio de la *luminosidad* del color sobre otros factores en la percepción visual. Esto es, inicialmente se diferencian tonos claros y tonos oscuros, en última instancia blanco y negro<sup>73</sup>.

La luz y la oscuridad son indispensables en la percepción visual. Sin embargo el color, a pesar de que aporta una valiosa información sobre lo que nos rodea, puede ser prescindible. La razón por la que aceptamos como válidas imágenes monocromas es una cuestión biológica. La sensibilidad tonal es fundamental para la supervivencia, sólo la relación horizontal-vertical se impone a ella. Gracias a la percepción de las variantes lumínicas reaccionamos ante un movimiento súbito y obtenemos referencias espacio-ambientales como la profundidad o la distancia. El ser humano está actualmente tan acostumbrado a ver imágenes monocromas (fotografía, cine, prensa, dibujos, estampas...) que su admisión dentro de nuestra iconografía visual es un acto inconsciente.

---

<sup>71</sup> Llevaron a cabo un sistema de tablas en las que se enumeraban los términos cromáticos propios de cada uno de los idiomas y dialectos que habían sometido a estudio, y establecieron una correlación en función del nivel de desarrollo lingüístico de su sociedad. Llegaron a la conclusión de que al menos se podían reconocer siete estadios ordenados en la evolución de la terminología básica del color:

Estadio I. Blanco, negro (2 términos)

Estadio II. Blanco, negro, rojo (3 términos)

Estadio IIIa. Blanco, negro, rojo, verde (incluidos los azules, que entran en este último), (4 términos)

Estadio IIIb. Blanco, negro, rojo, amarillo (4 términos)

Estadio IV. Blanco, negro, rojo, verde, amarillo (5 términos)

Estadio V. Blanco, negro, rojo, verde, amarillo, azul (6 términos)

Estadio VI. Blanco, negro, rojo, verde, amarillo, azul, marrón (7 términos)

Estadio VII. Blanco, negro, rojo, verde, amarillo, azul, marrón, púrpura, rosa, naranja, gris (8, 9, 10 u 11 términos)

<sup>72</sup> Conclusiones: (1) *brightness terms are the first to appear in any language*; (2) *languages add basic color terms as the peoples who speak them become technologically and culturally more complex*; (3) *empirically, a disproportionate number of relatively simple culture are found in the tropics and a disproportionate number of relatively complex culture are found in temperate areas (for whatever reason)*. *Ibidem*, p. 150-151.

<sup>73</sup> Todos los idiomas tienen palabras para designar el blanco y el negro. El Jalé (idioma hablado por un pueblo del centro de Nueva Guinea) se encuentra dentro de lo que se entendería como un primer estadio en la evolución del lenguaje, y sólo tienen vocablos cromáticos para denominar el blanco y el negro.

No obstante, antes de la aparición de la fotografía, la mayoría de imágenes monocromas existentes procedían del campo de la gráfica seriada, y antes de ésta a penas si se reducían al dibujo y muy esporádicamente, a la pintura y el mosaico. El florecimiento del arte gráfico en Europa coincidió con la entrada del Renacimiento. Es más, junto a la invención de la Imprenta de tipos móviles de Gutenberg, las técnicas de seriación de imágenes fueron uno de los motores que impulsaron el Renacimiento. La aparición de la estampa fue en gran parte consecuencia de la búsqueda de métodos que facilitasen la labor de los copistas y miniaturistas. En este sentido el grabado se concibió como un medio de reproducción con el cometido de agilizar un proceso de dibujo que, de otra forma, resultaría tedioso y poco productivo. Las primeras impresiones<sup>74</sup> llevadas a cabo en occidente fueron xilográficas; tacos de madera labrados que facilitaban la decoración de manuscritos, sellos, naipes y estampas religiosas. Eran imágenes toscas, esencialmente lineales, y se estampaban en negro, para después, rellenando los planos contorneados, colorearlas manualmente<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> El antecedente a la estampa sobre papel es la estampación de tejidos. Hay evidencias de que por ejemplo, los egipcios, ya estampaban sus tejidos dos mil años antes de la era cristiana empleando bloques de madera. También lo hicieron indios, persas... y con toda seguridad chinos y japoneses. Precisamente fueron los chinos quienes inventaron el papel alrededor del año 105 d.C., por lo que es lógico que las primeras estampas sobre papel se llevasen a cabo allí. La imagen estampada más antigua conocida data del año 868 y es el conocido como pergamino del Sutra del Diamante, aunque es sabido que en oriente se practicaba la estampación desde mucho antes. No obstante la invención de los procedimientos de estampación mecanizados tuvo lugar en occidente, con la Imprenta. Pero su desarrollo hubiera sido imposible si, previamente, no se hubiese comenzado a fabricar el papel en Europa. El papel se había estado importando de oriente desde el s. X, pero no sería hasta el XII cuando se funda la primera fábrica de papel en nuestro continente, concretamente en España, en Játiva. Poco después se establecería la que durante el XIV llegaría a ser la mayor proveedora de papel en occidente, la fábrica italiana de Fabriano, que aún continúa a pleno rendimiento. Con el aumento del papel en Europa también aumentó la producción de estampas.

<sup>75</sup> Fue frecuente colorear las estampaciones, pues existía una fuerte tradición en la iluminación de manuscritos. También hubo intentos por estampar varios tacos con distintos colores en una misma imagen, lo que más tarde dio lugar al denominado *camafeo*. La primera impresión a color la realizó Peter Schöffer, impresor contemporáneo de Gutenberg, que estampó en su *Psalterium* unas letras capitulares utilizando tacos tintados de color rojo y azul. Pero no sería hasta mucho tiempo después cuando apareciera el verdadero grabado policromo.





10. Anónimo, *San Cristóbal*, 1423. Xilografía. Versión monocroma e iluminada.

Las primeras estampas, las llamadas *primitivas*<sup>76</sup>, fueron las realizadas durante el primer cuarto del siglo XV, al ocaso de la Edad Media. Sus autores no eran artistas, eran sencillos artesanos, grabadores de la madera, que solían copiar dibujos muchas veces realizados por alguien más experimentado. La estampa final era, por lo tanto, producto de un proceso en el que podían intervenir varias personas y que, normalmente, carecía de intencionalidad creativa. Eran estampas meramente funcionales, que con frecuencia se concebían como ilustraciones para acompañar algún texto<sup>77</sup>; cuyo carácter rudimentario, carente de una perspectiva naturalista y sin sombreado, resultaba sumamente expresivo. Un eco estilístico de la pintura

<sup>76</sup> La matriz xilográfica más antigua data del 1370 aproximadamente, es una talla francesa conocida como “El centurión y los soldados”, aunque las estampas que nos han llegado obtenidas con esta técnica son posteriores, una “Virgen y el niño” de 1418 y un “San Critóbal” de 1423. En cuanto al empleo del cobre, como es sabido producto de las pruebas de imagen que hacían los orfebres de sus nielos, las primeras noticias son del alrededor del 1430. Tradicionalmente se vino asignando su invención al italiano Tomasso Finiguerra, datándola en 1452, aunque después se comprobó que su origen estuvo en Alemania. Hoy día la estampa calcográfica de mayor antigüedad conservada es una “Flagelación” fechada en 1446. Forma parte de una serie de siete estampas sobre la pasión y se guarda en el Kupferstichkabinett de Berlín. Su autor, alemán, es anónimo, y se le conoce por el año de su obra, es el denominado Maestro de 1446.

<sup>77</sup> Los denominados *libros xilográficos*.

gótica<sup>78</sup>. En la pintura gótica el valor del color objetual tiene un claro predominio frente a la descripción volumétrica del conjunto, de ahí que la imagen se estructure a base de planos de color que reciben un tratamiento casi individualizado. De hecho en su etapa inicial, el denominado *Gótico lineal*, la pintura se caracterizó por el contorno de las formas mediante la línea, que solía ceñirse al perímetro de las áreas cromáticas. A medida que el Gótico avanza en su programa iconográfico se aprecia un intento constante por deshacerse de los convencionalismos románicos y bizantinos heredados<sup>79</sup>. Sin embargo la reiterativa línea negra que delinea las figuras, que poco a poco va desapareciendo en la pintura mural y sobre tabla, persiste tanto en la pintura vitral (en parte por una evidente necesidad técnica), como en las miniaturas y por lo tanto también en la estampa; pues, como ya hemos mencionado, los orígenes del arte gráfico estuvieron directamente influenciados por estas últimas pues, ya que el objetivo de las primeras estampaciones era facilitar la ilustración de libros.

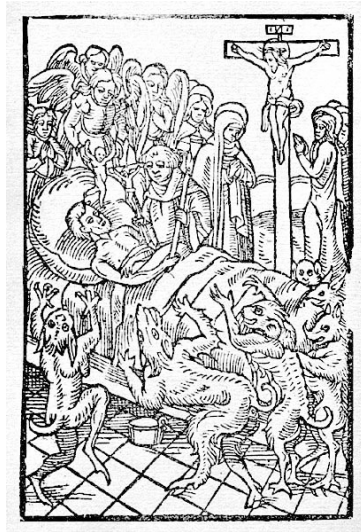
No obstante, la ingenua expresividad que emana de la factura de estas primitivas estampas es sugerentemente atractiva. Tanto es así que encuentra su correspondencia contemporánea en la obra de muchos artistas que optan por las cualidades de un dibujo directo y espontáneo, que penetre en el espectador por la vía sensitiva. Ése es el caso de Anselm Kiefer, para quien la xilografía constituye un medio de expresión cuya importancia dentro de su producción sin duda se sostiene en la histórica tradición expresionista alemana para con el medio y el papel que jugaron los primitivos grabadores germanos en sus orígenes. Kiefer utiliza impresiones xilográficas múltiples de una misma imagen que enlazan entre ellas como un

---

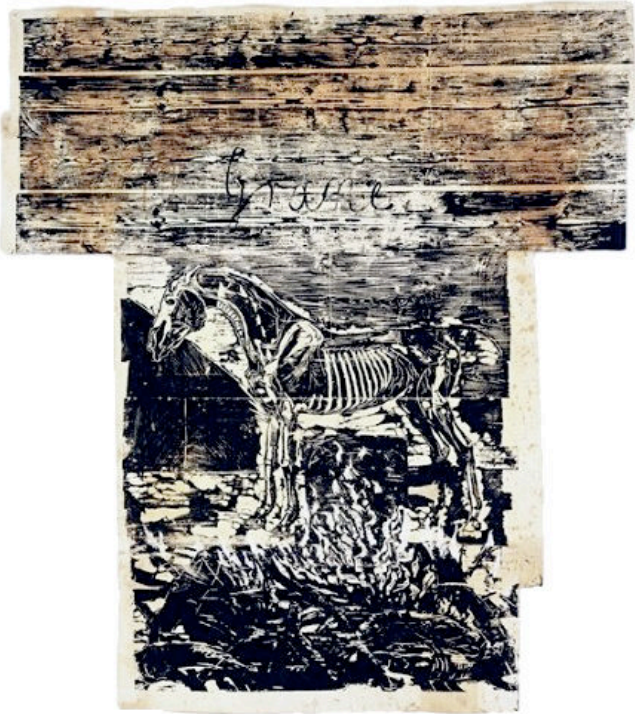
<sup>78</sup> La vertiente pictórica del Gótico se desarrolla por cuatro vías. La tradicional *pintura mural* que continúa su evolución, aunque pierde terreno al ser cada vez mayores los vanos de los edificios; la *vidriera*, que sustituye a ésta; la *pintura al temple sobre tabla*, como soporte alternativo al muro y cuyo desarrollo dará lugar a una de las grandes aportaciones al arte, la pintura al óleo; y la *miniatura*, con la que se decoraban pacientemente los manuscritos.

<sup>79</sup> La evolución de la pintura no va formalmente acorde con la arquitectura, pues aún mantiene en cierta forma el canon de *la manera griega*, es decir, pautas muy similares a las bizantinas. Se recurre a los mismos principios que en el mosaico bizantino: persistencia de amplios fondos dorados que evitan la representación del espacio perspectivo y contribuyen a aislar al espectador del mundo terrenal, induciéndole a una percepción irreal de la imagen. Las consecuencias perceptuales son similares: ingravidez por un lado, causada por el posicionamiento de las figuras en un plano indeterminado, donde no cabe la comparación de las formas por proporción espacial y, por otro lado, multifocalidad compositiva. Características marcadamente antinaturalistas (ya en Gótico tardío, la pintura irá adquiriendo tintes progresivamente más naturalistas, con efectos de luz que luego desarrollarían los artistas flamencos). La pintura se traduce en metáfora de lo trascendental valiéndose del oro, del resplandor y de la luz; y al igual que ocurría en el mosaico, la obra pictórica interactúa con la luz real, que refleja y que obliga al espectador a desplazarse.

puzzle, para crear una xilografía a gran escala sobre la cual, con frecuencia, acaba pintando, *iluminádola*.



11. Anónimo alemán, *Ars Moriendi* (*L'Ymagier II*), s. XVI. Xilografía.



12. Anselm Kiefer,  
*Grane*, 1980-83.

Xilografía con pintura y collage.

Conforme avanzaba el siglo XV la estampa fue adquiriendo cierta autonomía. Su papel en la ilustración de libros permaneció, pero otra vía de desarrollo estaba tomando forma. Los artistas intuyeron su potencial como medio de difusión y con la aparición del grabado sobre metal muchos de ellos sintieron la curiosidad de probar sus habilidades al buril. Poco a poco la estampa comenzó a popularizarse y a cobrar cada vez mayor entidad como elemento visual independiente, pues además, frente a una población en su mayoría analfabeta, la estampa poseía un gran valor didáctico. Con la entrada en el Renacimiento los artistas comenzaron a adoptar posturas más naturalistas, dándole cada vez mayor importancia al claroscuro. Su repercusión en la estampa fue inmediata. Paulatinamente los trazos se fueron refinando, haciéndose cada vez más delicados. Las habilidades con el claroscuro siguieron evolucionando y la imagen estampada fue enriqueciéndose con nuevos valores gráficos. Los grabadores comenzaron a modular la línea, creando efectos de profundidad según su grosor y tramándola para obtener diversos efectos de sombreado espacial, al tiempo que aplicaban los conocimientos perspectivos que se ensayaban en la pintura. Y así, a pesar de que durante los

siguientes siglos el grabado continuase manteniendo una clara dependencia de las creaciones pictóricas, el artista grabador comenzó a descubrir la singularidad plástica de las técnicas de estampación. El primer gran paso hacia la conquista de nuevos horizontes gráficos en el grabado, dejando atrás los cánones góticos e introduciendo una nueva concepción claroscuro en la estampa, lo dará Alberto Durero, cuyo particular concepto lumínico abordaremos a lo largo del próximo capítulo.

## **CAPÍTULO 2**

### **EL CLAROSCURO EN LA CUNA DEL GRABADO**



El Renacimiento fue una época intensa, plagada de rupturas y descubrimientos, fruto de un nuevo posicionamiento del hombre ante el conocimiento. Una postura que, sin duda, repercutió en los medios de aproximación a éste y cuyo efecto quedó reflejado en la súbita evolución que experimentaron todos los campos del pensamiento, especialmente el arte, la ciencia y la tecnología. Es precisamente durante el siglo XV, en plena efervescencia humanística, cuando florece el grabado en Europa. A principios de siglo comenzaron a aparecer las primeras xilografías -que unas veces reproducían textos, otras imágenes, o ambas combinadas-, unas décadas más tarde surgió el libro xilográfico y, antes de mediar la centuria, Gutenberg ya había dado a conocer su exitosa imprenta de tipos móviles. El libro impreso fue uno de los grandes motores del Renacimiento, pues facilitaba el rápido intercambio y la transmisión de ideas e informaciones de todo tipo; su creciente demanda propició que a lo largo de la siguiente mitad de siglo se constituyesen numerosos talleres especializados en impresión en los principales núcleos culturales de la Europa humanista.

De esta forma, en sus primeros momentos, el desarrollo del grabado corrió de la mano de la evolución del libro impreso, en forma de ilustración -de hecho fue relativamente raro hallar estampas sueltas incluso más allá de la invención de la imprenta-. Pero el grabado comportaba tantas posibilidades divulgativas que los artistas no tardaron demasiado en percatarse del potencial que encerraban las técnicas de estampación. La estampa era un medio de comunicación visual efectivo y asequible, y en ella los artistas encontraron un valioso aliado tanto para la difusión gráfica de sus propios logros creativos, como para la obtención de referencias sobre la labor que estaban realizando sus coetáneos. De ahí que, paulatinamente, la evolución de la estampa se fuera bifurcando en dos caminos, por un lado el que continuaba asimilado al libro y la ilustración, y por otro el de la estampa como objeto independiente, que iría consolidándose conforme aumentaba la atracción de los artistas hacia las técnicas de estampación y su lenguaje específico. Su implicación en la elaboración de las estampas resultó inestimable para el desarrollo del grabado. Muchos pintores y dibujantes (ya no sólo artesanos) comenzaron a especializarse como grabadores. Factor fundamental, pues la aparición de expertos en la talla sobre metal y madera (las técnicas desarrolladas en esta fase iniciática del grabado) previamente instruidos en el dibujo, facilitó el trasvase de los avances naturalistas que se iban dando en las *artes mayores* a la estampa; al tiempo que se hacía cada vez más necesaria la experimentación con los recursos propios de las técnicas de reproducción gráfica para la obtención de resultados afines.

Dicho cúmulo de circunstancias que contribuyó al afianzamiento de las técnicas de estampación a lo largo del Renacimiento, ante todo como vehículo auxiliar en la creación plástica pero también, aunque todavía muy excepcionalmente, como medio de expresión gráfico original. A pesar de que aún habría de permanecer durante siglos en un discreto segundo plano artístico, el grabado fue una de las herramientas de comunicación más importantes y poderosas con las que contó el desarrollo del pensamiento moderno. Una de las cualidades que más influyó en el éxito del grabado como medio de comunicación fue, junto a su indiscutible eficacia para la reproducción, la capacidad de impacto visual que poseían sus imágenes.

Generalmente creados a partir de una singular economía de medios, los grabados solían estamparse en una sola gama tonal, habitualmente a partir del negro. Una tendencia muy patente durante el Renacimiento, pero que ha sido una realidad igualmente continuada a lo largo de la historia del grabado. Al respecto son posibles distintas explicaciones sobre el origen de esta persistente disposición histórica a la estampación monocroma. Por una parte cabe imaginar que la demanda de un sistema de reproducción de imágenes rápido y eficaz llevase a simplificar el proceso de estampación, reduciéndolo al mínimo de tintas indispensable. Por otro lado el grabado y el dibujo siempre han mantenido un evidente vínculo técnico y sintáctico, pues el grabador trabaja con su buril sobre la plancha de una forma similar a como lo hace el dibujante con su lápiz sobre el papel, tratando de sintetizar la gama cromática que encuentra en la realidad en un conciso abanico tonal. Lo cierto es que, a pesar de que desde los inicios del grabado hay referentes de estampaciones a color, estas son relativamente puntuales en comparación con la ingente producción monocroma que encontramos incluso hoy día, en la estampación contemporánea. Desproporción que apoya la idea de que en la esencia del grabado se halla implícita una parquedad de medios que es connatural a la técnica y que con frecuencia deriva en una drástica reducción cromática con preferencias hacia el negro, y de que es precisamente ahí, en esa esencialidad, donde reside el potencial de la estampa y la riqueza de su lenguaje gráfico: en la amplitud de recursos gráficos para la modulación del clarooscuro, de la luz, de las sombras, en la sutilidad de las transiciones tonales, en la capacidad de impacto visual que provoca el contraste entre el luminoso blanco del papel y el intenso negro de la tinta.

A este respecto hubo dos personajes que ejercieron una influencia decisiva en la evolución de la plasmación y el uso de la luz en el grabado durante el siglo XV. Uno de ellos lo hizo



indirectamente, fue Leonardo da Vinci; el otro es reconocido hoy día como uno de los más sobresalientes grabadores de la historia, Alberto Durero.

Las innovaciones pictóricas de Leonardo contribuyeron inestimablemente a la consecución del naturalismo que perseguían los artistas renacentistas. Da Vinci revolucionó los supuestos representacionales de su época, marcando el comienzo de una nueva etapa en el arte, especialmente en la pintura. Aunque sus aportaciones dejaron huella en todos los ámbitos plásticos adyacentes, incluido el de la gráfica. En este sentido una de las más importantes contribuciones de Leonardo al desarrollo de la representación bidimensional del espacio atmosférico fue el claroscuro. El maestro italiano fue el primero en poner en práctica, con éxito, los principios claroscuristas que, a partir de entonces, habrían de ser recurso fundamental en la creación de sensación espacial. Para la estampa, casi siempre monocroma en estos momentos iniciales, la aplicación de los nuevos tratamientos lumínicos implantados durante el Renacimiento resultaron determinantes. El arte gráfico, sustentado principalmente en el tratamiento claroscurista de la imagen, se nutrió en gran medida de estos avances. En consecuencia Leonardo da Vinci, piedra angular en la evolución del arte, es también una figura de referencia clave para comprender los progresos que se iban dando en la imagen estampada en torno a la representación del claroscuro y consiguientemente, en torno a la luz.

Por otra parte, al analizar el desarrollo de la representación de la luz en la estampa nos debemos detener, inexcusablemente, en Alberto Durero. El representante del Renacimiento alemán no sólo fue un admirable pintor, también un extraordinario grabador. Durero dio un impulso fundamental a la estampa, introduciendo los preceptos formales renacentistas que había aprehendido durante sus distintos viajes a Italia. De la contribución del alemán al desarrollo del grabado da buena fe su propia producción gráfica. En ella podemos observar una notable evolución tanto en estilo como en habilidad dibujística, así como las diferencias existentes entre el goticismo que caracterizó a sus primeros trabajos y el exultante naturalismo de las estampas que realizó tras haber estudiado a los maestros italianos. Una producción de tal calidad en su factura que no sólo ejerció una notable influencia entre sus contemporáneos, también entre grabadores de generaciones posteriores.

En la actualidad Da Vinci, como Durero, son considerados los máximos representantes humanistas de sus respectivos países de origen, países que, no por mera coincidencia, comparten el orgullo de haber sido cuna del arte gráfico en Occidente.



## 2.1 LOS CAMBIOS EN TORNO A LA CONCEPCIÓN DE LA LUZ

Antes de que Leonardo da Vinci pusiera broche de oro a la pintura naturalista sentando las bases del claroscuro y la representación atmosférica, hubo todo un proceso de gestación de ideas, en el cual participaron numerosos artistas y pensadores, que posibilitó que esto sucediera. Durante ese tránsito el arte se vio sometido a una compleja transformación intelectual que afectó a todos sus ámbitos, tanto a nivel práctico como teórico, y en la que el concepto lumínico jugó un papel transversal crucial en todos ellos. La aceptación de la realidad como modelo referencial, el redescubrimiento de los principios perspectivos, la observación de los comportamientos de la luz y el color en relación al volumen y la creación de espacios atmosféricos, la reelaboración de conceptos como la belleza o la perfección, así como los modos de acceso a ellas a través del conocimiento, fueron cuestiones fundamentales para la evolución del arte durante el Renacimiento. Un complejo y heterogéneo entramado de preocupaciones que, desde la creación plástica, obtuvo soluciones formales concretas y eficaces, a través de las cuales Leonardo elevaría la representación a la cima del naturalismo.

En la transición hacia el Renacimiento hubo un género de literatura que tuvo especial incidencia en el desarrollo del arte; fueron los *tratados de taller*<sup>80</sup>. Los artistas empleaban los tratados a modo de recetario y su carácter era, como cabe esperar, fundamentalmente técnico. No obstante en algunos asoman reflexiones esporádicas que ayudan a comprender la situación del panorama ideológico en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Entre ellos, el tratado que probablemente refleja mejor el cambio del pensamiento que se estaba gestando a finales del siglo XIV, sea *El Libro Dell'Arte* de Cennino Cennini. *El Libro Dell'Arte* podría considerarse como el último tratado antiguo<sup>81</sup>, pues sus bases conceptuales son aún medievales, aunque en él se atisban ya ciertas ideas rupturistas que apuntan hacia preceptos que habrían de ser propiamente renacentistas. Una de estas novedades es el posicionamiento que adopta Cennini frente al conocimiento. A la tradicional recomendación que se daba a los artistas de practicar copiando los modelos de taller, Cennini añade el consejo de contrastar los

---

<sup>80</sup> Los *tratados* son textos elaborados como manuales técnicos de taller dirigidos a los artistas, aparecieron en los siglos X y XI y tuvieron su declive llegado el XV. Entre los primeros y más importantes tratados occidentales encontramos el del monje benedictino alemán Theophilus, *De diversis artibus* (principios del siglo XII) y el de Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum* (siglos XII-XIII), en los que se describen detalladamente, entre otras cosas, los procedimientos para la elaboración de vidrieras.

<sup>81</sup> Cfr. CENNINI, Cennino. *El libro del Arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2002. Ed. orig.: *Il libro dell'arte*, Neri Pozza Editore, 1982. p. 5.

resultados plásticos con la realidad, invitando a tomar referencias de la naturaleza<sup>82</sup>. De esta forma contribuye a afianzar el empirismo aristotélico como fuente de conocimiento también en el ámbito artístico.

En su tratado Cennini persuade al artista para que emplee todas las herramientas que tiene a su disposición con el fin de potenciar la credibilidad de lo representado, ampliando el conjunto de factores a tener en cuenta a la hora de construir el espacio pictórico incluso más allá de las fronteras de la propia obra. La luz como elemento revelador de volúmenes es una preocupación en la que Cennini hace especial hincapié, refiriéndose a ella en dos sentidos. Por un lado alude a la *luz física* como agente capaz de interactuar con la obra al servicio de su verosimilitud. En este sentido Cennini continúa concibiendo la luz como un elemento ajeno a la obra, pero la dota de una capacidad cooperante en la búsqueda del naturalismo pictórico. Así, por ejemplo, aconseja a aquel que trabaje una obra para un interior arquitectónico que: *Si la luz viniera con más intensidad de una ventana que de las otras (...) intenta, en la medida de lo posible, captarla y seguirla, ya que, de lo contrario, tu trabajo no tendría ningún relieve (...)*. De esta manera la luz real se convierte en un elemento escenográfico, cuya correspondencia con la dirección de la luz representada ayuda a evidenciar los volúmenes de las formas bidimensionales. Sin embargo, al tipo de luz al que más alusiones se hacen a lo largo del tratado es a la *luz representada*. Son numerosas las ocasiones en las que Cennini recurre a la sombra, como elemento derivado de la luz, para explicar su representación. Unas veces describe el proceso para conseguir sombras que se intensifiquen progresivamente utilizando aguadas de tinta; otras veces habla de cómo aplicar sombras sobre papel teñido para después realzar las luces con albayalde, de cómo hacerlo sobre tabla o de cómo aplicar los colores sobre un dibujo sombreado. Recomendaciones de carácter principalmente técnico pero de las que se extrae una conclusión fundamental: para Cennini el dibujo es ante todo un modelado de luces y sombras que se consigue *siguiendo la luz, venga de donde venga*.<sup>83</sup> Una concepción en su momento novedosa, pues difería de la afianzada idea de dibujo medieval, que defendía su construcción a partir del contorno (*circumscriptione*<sup>84</sup>); idea que, de hecho, muchos años después aún sostendría Alberti. Y aunque lo cierto es que en su tratado Cennini se limita a realizar apreciaciones elementalmente funcionales, en el cariz de sus directrices se observa una premonitoria disposición hacia un tratamiento cada vez más naturalista de la luz.

---

<sup>82</sup> Cennini dice: (...) *la mejor guía que puedes tener y el mejor timón es el dibujo del natural*. *Ibidem*, p. 56.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 18.

Los pintores que impulsaron el Renacimiento redescubrieron la luz en relación al espacio. Se ha revisado en numerosas ocasiones la repercusión que el desarrollo de la perspectiva lineal tuvo en el progreso del arte para occidente, en cambio no se le ha prestado la misma atención a la luz pictórica, a pesar de que ambas evolucionaron al unísono. El interés mostrado por los expertos en estética renacentista en la perspectiva radica en la importancia de su aplicación como solución descriptiva ante el problema de la representación bidimensional del espacio; mientras que el estudio del factor lumínico ha permanecido relegado a un segundo plano, probablemente a causa de lo dificultoso de la definición de un término tan ambiguo como es la luz. Pues como bien expresó Paul Hills (...) *la luz es, a un tiempo, universal y elusiva (...). La luz está implicada necesariamente como agente mediador entre aquello que se mira y el ojo que lo está mirando, aunque la conciencia de la luz como objeto de visión varíe en cada caso, según nuestro propio interés o nuestra imagen mental*<sup>85</sup>.

Ahora, si bien profundizar en la perspectiva ayudó al pintor a conseguir un mayor naturalismo, la observación del comportamiento de la luz en el espacio fue consecuente con el mismo fin. La conclusión inminente a la que llegó el artista fue que la luz participaba de la dimensionalidad de la escena, distribuyéndose en altura, anchura y profundidad, con sus correspondientes cambios de orientación y variaciones tonales. Así, la luz real que tanto protagonismo adquirió reverberando sobre las superficies doradas distintivas del Arte Bizantino y Gótico, fue cediendo terreno frente a la luz representada. Durante el Trecento y Quattrocento italianos la luz real aún compartiría espacio con la luz representada, interactuando, aunque progresivamente iría desapareciendo conforme las obras ganaban en naturalismo. El artista prerrenacentista se percató de que la representación, tanto de la sombra como de la luz direccional, ofrecía la posibilidad de establecer una continuidad espacial y compositiva efectiva, en beneficio de una aproximación más fidedigna a la realidad. Una idea de espacio que más tarde, llegado el siglo XV, se tradujo definitivamente en perspectiva; estableciéndose un punto de fuga único que limitaba la movilidad del espectador y que acabaría por declinar el uso del dorado<sup>86</sup>. De esta forma la representación del espacio lumínico terminaría hallando su mejor expresión en la sombra, elemento objetivo y mensurable, capaz de describirse a través de la perspectiva y someterse a sus leyes. En consecuencia la luz renacentista será definitivamente

---

<sup>85</sup> HILLS, Paul. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 1995. p. 12.

<sup>86</sup> La simbología gótica y los fondos dorados se irán perdiendo, aunque siempre existirán valores anclados en la tradición, eso sí, aislados y en un segundo plano. Encontramos reminiscencias de esa simbología en las auras o en los rayos dorados que emanan del espíritu santo, por ejemplo, que aún tienen una significación metafórica. En cualquier caso, el uso del oro como tal estaba dando sus últimos coletazos.

*luz representada u objeto*, mientras que la *luz real o agente* no volverá a reclamar su protagonismo como recurso artístico hasta la llegada del siglo XX.

En el campo de lo pictórico esa transición hacia la *luz representada* se encarna en la figura de Giotto di Bondone, personaje clave que marca el comienzo de la *pintura moderna* y el final de la pintura griega *a la manera bizantina*<sup>87</sup>. Con él arranca un proceso de adaptación plástica de las ideas promovidas por el cambio de mentalidad que se estaba dando y que alcanzaría su plenitud en el Renacimiento. Podría considerarse que para el arte, Giotto fue el último hombre medieval y el primero en contagiarse del espíritu humanista, pues a pesar de que en su obra se observan ciertos amaneramientos marcadamente góticos (como la inclusión de áreas doradas), desempeñó su trabajo bajo una acentuada intención naturalista.



13. Giotto, *Crucifixión* (detalle), 1304-1306. Fresco. Capella degli Scrovegni, Padua, Italia.

Durante el trecento italiano fue habitual diferenciar entre *luce*, *lume* y *splendor*; conceptos derivados del latín (*lux*, *lumen* y *splendor*) cuya representación visual, fuese como fuente, emanación o brillo, estuvo profundamente relacionada con el simbolismo metafísico propio del

---

<sup>87</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. 1ª ed. Madrid: Tecnos/Alianza, 2001. Colección Metrópolis. p. 159.

fenómeno lumínico<sup>88</sup>. En este sentido, de entre dichos conceptos, conviene resaltar la idea de *splendor*, que desde la Antigüedad había jugado un papel destacable en la pintura. De hecho, siglos atrás Plinio<sup>89</sup> ya había establecido una clara diferencia entre *lumen* y *splendor*, una distinción que, asegura Gombrich, también se mantuvo durante la Edad Media<sup>90</sup>. En el ámbito representacional, el *splendor* era el brillo último que el artista daba a las partes más iluminadas de los volúmenes conforme pautaba la, hasta ese momento, asentada fórmula de representación de la luz. Sin embargo este brillo, que con frecuencia los pintores aplicaban indiscriminadamente a todo tipo de superficies, no encuentra una continuidad explícita en la obra de Giotto. El artista italiano, que había centrado su investigación en la búsqueda de la tridimensionalidad espacial, prestó una especial atención al tratamiento de la luz como factor indispensable para lograr la volumetría de las formas. Parece ser que Giotto elaboraba sus obras comenzando por los tonos más claros, que iba oscureciendo paulatinamente, continuando en este sentido con la práctica prehelénica. Sin embargo observamos como en último término modifica sensiblemente la metodología tradicional al prescindir de la

---

<sup>88</sup> Durante el s.XIII, siglo precedente, la distinción entre *lux* y *lumen* aparece reflejada en escritos de numerosos pensadores, especialmente entre la corriente franciscana. Roberto Grossatesta reflexionó sobre la cuestión en *Metafisica Della Luce* [GROSSATESTA, Roberto. *Metafisica della luce, opuscoli filosofici e scientifici*. Pietro Rossi (trad., intr.). Milano: Editorial Rusconi, 1986]. San Buenaventura, ofreció una primera distinción entre *lux*, *lumen* y *color*: *Lux puede ser considerada de tres maneras, en sí misma, en un medio transparente o como algo que termina en los límites de lo sensible; en su primera acepción es lux, en la segunda lumen y en la tercera es hipóstasis del color*. [Citado en HILLS, Op. Cit. p. 17]. Y tras éste, John Peckham, teólogo y arzobispo de Canterbury, utilizó el fuego (una reminiscencia sin duda plotiniana) como fenómeno ilustrativo en sus teorías ópticas para explicar la diferencia entre *lux* y *lumen*. A su entender, si se observaba el fuego bajo determinadas condiciones ambientales, se podía apreciar al mismo tiempo *lux* (la llama, se consideraba que la luz, en su forma más pura, se manifestaba corpórea) y *lumen* (de naturaleza invisible y apreciable sólo en contadas ocasiones, como en el resplandor que rodea al fuego, *diffuse lumine*). [PECKHAM, John. *Prospectiva communis*. Mediolani: Petrus de Corneno, 1482]. No obstante, y a pesar de las matizaciones, el concepto luz fue indivisible en esencia, pues tanto el foco como su emanación eran de naturaleza divina. De hecho, uno de los pilares fundamentales de la metafísica de la luz será precisamente el asunto relativo a su origen divino. La distinción entre *luce* y *lume* desaparecería durante el Renacimiento, cuando comienzan a utilizarse indistintamente como sinónimos de luz.

<sup>89</sup> Plinio el Viejo fue uno de los primeros en diferenciar el concepto de *splendor*, que definió como un brillo, lustre o fulgor distinto a la luz que está en el espacio (*lumen*); un estado de la luz que al descomponerse y reflejarse en superficies bruñidas, deslumbraba la vista. Cfr. GOMBRICH, *El legado de Apeles*. Op. Cit. p. 21.

<sup>90</sup> La distinción entre *lumen* y *splendor* aún aparecía en escritos contemporáneos a Giotto, como el *Tractatus de Luce* de Bartolomeo de Bolonia, seguidor de las doctrinas de J. Peckham. Bartolomeo de Bolonia describió la difusión de los rayos generados por una fuente de luz (*lux*) en el espacio calificándola como *lumen*; y se percató de como, al colisionar dichos rayos con determinadas superficies, y dependiendo de la naturaleza del material, podía suceder que éstos se reflejaran, dando lugar al *splendor*.

artificiosidad del acostumbrado brillo final. Prefirió sustituir esos artificiosos reflejos por unos delicados toques de luz finales, consiguiendo con ello que la iluminación de los volúmenes adquiriera empaque e integridad, pareciendo mucho más natural. Esta puntual pero significativa aportación resultó ser un paso fundamental en la conquista del espacio naturalista; confirmación del desmarque de Giotto de la afianzada fórmula griega para la representación de la luz. Una innovación técnica reveladora que evidencia (...) *cuánto se había alejado Giotto de la indiferenciada convención bizantina de pintar la luz y se había concentrado en la función de la iluminación como revelación de la forma. No en vano fue él quien pintó las primeras grisallas monumentales (...)*<sup>91</sup>. La obra de Giotto ya preconizaba el importante papel que adquiriría la luz en la inminente revolución estética.

Así, conforme se profundizaba en los métodos para conseguir un mayor naturalismo iconográfico, el concepto de iluminación espacial habría de continuar redefiniéndose, variando sustancialmente sus parámetros representacionales. Desde comienzos del Renacimiento la preocupación primordial fue la creación de profundidad en el plano bidimensional y el establecimiento de un sistema eficaz y objetivo que normalizase su representación. Cuestión en la que también resultó fundamental la labor previa de Giotto pues, como subraya Panofsky, (...) *los que fundaron la concepción del espacio moderno perspectivo son los dos grandes maestros en cuyo estilo se lleva a cabo la síntesis entre el arte gótico y el arte bizantino: Giotto y Duccio*.<sup>92</sup> Efectivamente ambos situaron sus escenas en espacios arquitectónicos, frecuentemente cerrados, con objeto de incrementar la sensación espacial, y aunque en sus trabajos aún son evidentes las incoherencias perspectivas, de ellos se desprende el esfuerzo que hicieron por conseguir una mayor volumetría de las formas, llegando a superar en muchos aspectos los principios de representación propiamente medievales.

En gran medida esta evolución de la representación del espacio lumínico vino determinada por los descubrimientos que, paralelamente, se iban dando en la óptica. La óptica, íntimamente vinculada a la perspectiva<sup>93</sup>, tuvo un papel relevante en la búsqueda del naturalismo pictórico y

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>92</sup> PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Op. Cit. p. 36.

<sup>93</sup> Con el Renacimiento surgiría el concepto moderno de perspectiva, tal y como hoy la entendemos. El hombre renacentista diferenció entre la que denominaba como *Perspectiva Artificiales* (representacional) y la *Perspectiva Naturales* o *Communis* (referida a la óptica y que fue desarrollada en la Antigüedad). Cfr. DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza Forma, 1997. pp. 71 y 72 y PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Op. Cit. p. 114.



la representación de la luz. Los estudiosos de la óptica prerrenacentista cuestionaron las antiguas teorías clásicas sobre la visión, sometiéndolas nuevamente a debate. Uno de los principales temas de discusión fue el papel de la luz en la visión en relación al *rayo visual*. John Peckham y Roger Bacon, entre otros, trataron de medir el alcance de la visión valiéndose de principios geométricos. De esta forma llegaron a la conclusión de que, según el axioma que establecía que la distancia más corta entre dos puntos era la línea recta, el único rayo que realmente ofrecería seguridad en la visión sería el más perpendicular entre ojo y objeto, aquel que pasaba por el centro del cono visual<sup>94</sup>.

A este respecto parece ser que se llegó al acuerdo en dos cosas fundamentales: que la luz se propagaba en línea recta y que era más fiable su estudio a través de este comportamiento básico, es decir, que era preferible estudiar la luz cuando ésta no se reflejaba o refractaba (pues se suponía que entonces era susceptible de deformarse y, en consecuencia, de inducir a errores). En cualquier caso, el primer paso hacia la aceptación filosófica de la mimesis como fundamento artístico estaba dado. El hombre prerrenacentista confiaba cada vez más en la observación directa, a pesar de la aún vigente premisa platónica que inducía a desconfiar de los sentidos y de que ciertos principios continuaban siendo indiscutibles, como el origen divino de la luz, una idea profundamente arraigada en el pensamiento religioso y filosófico<sup>95</sup>:

---

<sup>94</sup> Coexistieron dos teorías acerca del origen del rayo visual: la teoría de la *extromisión* (el ojo es el emisor del rayo lumínico) y la teoría de la *intromisión* (el rayo visual se origina desde el objeto). Esto a pesar de que, alrededor del año mil, los árabes plantearon, ya sin dudas a su respecto, que la luz provenía del objeto, o bien de una fuente luminosa como el sol, tal como explicó Alhazen. En cualquier caso, se dedujo que cuanto más perpendicular fuese el rayo visual, más fiable sería la información obtenida de la visión.

<sup>95</sup> El poeta Dante Alighieri, realizó una labor en el terreno literario similar a la de su gran amigo Giotto en la pintura. Dante logró plasmar el compendio de las convicciones morales y filosóficas medievales en una tarea titánica de reconstrucción simbólica de la memoria de occidente, que al mismo tiempo preconizaba la inminente entrada en el Renacimiento en el gran poema alegórico la *Divina Comedia*. En la *Divina Comedia* Dante narra su viaje a través de los tres reinos de ultratumba: el infierno, el purgatorio y por último el paraíso, en busca del destino de la humanidad. De la mano de Virgilio, encarnación de la filosofía humana, Dante atravesará los dos primeros reinos guiado por la luz de la razón natural. Más tarde Beatriz, la filosofía divina iluminada por la revelación, le acompañará por el paraíso, llevándolo finalmente a contemplar la Santísima Trinidad. Dios es descrito por Dante como una luz maravillosa y eterna, representación de la bondad, el bien y la gracia divina, que iluminará a aquel que esté dispuesto a llegar hasta él. En la *Divina comedia* hallamos la mejor síntesis del pensamiento antiguo y medieval en torno a la luz, relacionada en pleno con la religión, el conocimiento y la simbología.

(...)Y cuando llegara a la luz del sol,  
deslumbrados sus ojos con tanta claridad, ¿podría  
ver ninguno de estos numerosos objetos que  
llamamos seres reales?  
Platón

¡Gracia abundante en la que audaz lanzase  
mi rostro a sostener la luz eterna,  
tanto que allí mi vista consumiósese!  
Dante Alighieri

Llegado el final del s. XIV las ideas que sostiene el pensamiento occidental ya distan mucho de las medievales. El intento desde todos los ámbitos intelectuales y artísticos por recuperar la tradición clásica perdida se convierte en uno de los principales objetivos del Renacimiento, del que Italia será el centro occidental<sup>96</sup>. Ante esta nueva actitud vital impulsada por el deseo de conocimiento, el arte precisó de un sustento teórico que garantizara objetividad en sus métodos. Los artistas y pensadores italianos tuvieron que inventarse toda una teoría de las artes hasta el momento inexistente. Y para ello se sirvieron de los textos clásicos, que recuperaron para el *renacimiento* de la cultura, adaptándolos al nuevo pensamiento<sup>97</sup>. La primera gran aportación al respecto la hizo Leone Battista Alberti con su tratado *De la Pintura y otros escritos sobre arte*<sup>98</sup>. Alberti, observador de la naturaleza, hombre instruido en filosofía, matemáticas y otros muchos ámbitos, fue un auténtico prototipo de *uomo universale*. En *De la Pintura*, Alberti se presenta ante el lector como un *pintor* que explicará qué es la pintura siguiendo *los mismos principios de la naturaleza* y tomando de los *matemáticos* aquello que resulte necesario<sup>99</sup>. Con él por primera vez un pintor, cuyo fin es *imitar sólo las cosas que se*

---

<sup>96</sup> Breves incursiones alemanas, de los Países Bajos o españolas, aportarán jugosas novedades, pero no fue otra, sino Italia, la absoluta protagonista. La actitud en lo que al arte respecta dio un paso importante, sobre todo en el sentir artístico del público. El artista comienza a tomar conciencia de su papel dentro del pensamiento intelectual, y como integrante que se cree de esa élite, dirige su quehacer a espectadores cultos y sofisticados. Por supuesto que esto no sucedió de un día para otro, pero en comparación al desarrollo histórico de la Edad Media, durante el periodo renacentista la evolución se concretó en un espacio muy corto de tiempo y sus repercusiones fueron mucho más revolucionarias.

<sup>97</sup> Nos situamos en una época de frágil estabilidad entre el Imperio romano de Oriente y Occidente. Oriente, asediada a mitad del XV por los turcos, se siente débil ante la amenaza y pide auxilio a Occidente y su bien formado ejército. Las distancias marcadas desde la división de la Iglesia bizantina de Roma suponían un gran obstáculo. Y así, entre múltiples intentos de acercamiento, poco a poco se restablecieron las relaciones políticas, lo que permitió que intelectuales y filósofos de ambos bandos se reuniesen, debatiesen e intercambiasen ideas. Fue de esta forma como muchos textos de Platón, junto a otros muchos helenísticos y bizantinos, inexistentes en Occidente o aún no traducidos al latín, encontraron la puerta de acceso a la cultura occidental.

<sup>98</sup> Alberti está hoy día considerado como el padre de la teoría del arte. Su obra *De la Pintura y otros escritos sobre arte* (1435) sigue siendo aún hoy una referencia insustituible para la historia del arte.

<sup>99</sup> Cfr. **ALBERTI**, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999. Colección Metrópolis. "De la pintura", libro I, p. 69.

ven a la luz<sup>100</sup>, trata de razonar los principios que rigen la plástica desde la teoría, un paso indispensable para elevar el arte a la esfera intelectual.

La observación e imitación de la naturaleza como método para la aproximación a una metodología científica en el arte será una de las convicciones renacentistas. En este contexto la luz se definirá como la auténtica reveladora de la naturaleza a la vista del hombre; especialmente para el pintor, pues sin la luz no es posible la visión, su más preciada herramienta. Esta idea encuentra su justificación en la adopción de la hipótesis de los filósofos antiguos que decía que los rayos visuales llevan la imagen del objeto a la *fantasía*:

*(...) empecemos por la opinión de los filósofos, quienes dicen que las superficies se miden mediante ciertos rayos, casi ministros de la visión, que por esto se llaman visivos, pues por medio de ellos los simulacros de las cosas se imprimen en los sentidos. Pues estos mismos rayos, que velozmente se mueven entre el ojo y la superficie vista con su propia fuerza y con una admirable sutileza, penetrando el aire y otros cuerpos raros o transparentes, en cuanto tocan algo duro y opaco, se detienen puntual e instantáneamente.<sup>101</sup>*

Siguiendo la tendencia medieval que vinculaba la representación bidimensional con la óptica y la ciencia de la visión, los estudiosos del *Quattrocento* relacionaron la perspectiva directamente con la teoría de los rayos visuales. Como observamos, en un principio las teorías clásicas son aceptadas, entre ellas la de que los rayos visuales son propios de los ojos, y que se dirigen a los objetos guiados por la luz. Durante la Edad Media las formas de visión fueron consideradas infinitas, de ahí la ausencia de puntos de fuga. A finales de esta etapa se incrementan los intentos de unificar el espacio pictórico, mediante la articulación de *ejes* de fuga donde convergen las líneas paralelas. Pero no sería hasta que Brunelleschi pusiera en práctica los supuestos ópticos que le llevaron a *redescubrir* los principios de la perspectiva lineal cuando, por fin, se establezca un *punto* de fuga visual único que diese verdadera integridad a la representación espacial.

Los hallazgos perspectivos de Brunelleschi, recogidos por Alberti en su tratado años más tarde, se difundieron con rapidez, convirtiéndose en materia de estudio obligada para todos los pintores renacentistas. Alberti explicó los fundamentos del espacio perspectivo valiéndose de los rayos visuales, distinguiendo tres tipos: los *extrínsecos* (aquellos que, desde el ojo, van a parar al límite de las superficies trazando su perímetro), *medios* (los contenidos dentro de ése

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 71.

perímetro) y el rayo *céntrico* (aquel que va desde el ojo en perpendicular a la superficie). Según Alberti cada uno de éstos ejercía una función específica en el acto visual. Los rayos *extrínsecos* determinaban la distancia entre dos puntos de una superficie, y se distribuían conformando una pirámide visual cuya base era la superficie vista y su vértice el ojo del espectador; los rayos *medios* serían los encargados de captar los colores y las luces de la superficie; mientras que el rayo *céntrico*, allí donde incidiese, contribuiría a percibir con más nitidez la superficie<sup>102</sup>. En consecuencia, lo representado sobre la superficie pictórica sería aquello que estuviera en *la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situado su centro y establecidas sus luces (...)*<sup>103</sup>.

A medida que se iban asentando los fundamentos perspectivos, también se iban solventando los problemas que planteaba la representación de la luz, pues la perspectiva permitía reproducir los objetos y sus sombras emulando la visión. De esta manera la sombra se convirtió en el elemento objetivo -por mensurable- a través del cual explicar el comportamiento de la luz en el espacio. Definir la sombra suponía concretar la dirección, intensidad e interacción del fenómeno lumínico con las superficies del entorno escénico; lo que hizo de ella un inestimable potenciador de la sensación de profundidad perspectiva y un valioso recurso compositivo. Alberti tuvo muy presente el papel de la sombra en el espacio al analizar las cualidades que alteran la percepción de los objetos, señalando dos factores igualmente determinantes en la apariencia visual de cualquier escena: la ubicación espacial de los objetos y la forma en que la luz incide sobre ellos. Factores que, por otro lado, hacían que el comportamiento de la luz fuese susceptible de observación y, por lo tanto, de experimentación objetiva<sup>104</sup>, ya que se podía deducir el tipo de foco que ilumina un objeto a partir de la observación de las características de la sombra que provoca al incidir sobre él:

*Unas luces son de las estrellas, como el Sol o la Luna o la estrella de la mañana; otras, de las lámparas y el fuego. Y entre éstas hay una gran diferencia, pues las luces de las estrellas hacen las sombras casi del mismo tamaño que los cuerpos, mientras las sombras del fuego son más alargadas que los cuerpos.*<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Cfr. *Loc. Cit.*

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 79. La perspectiva central, frontal y a la altura de la vista del espectador, fue la más empleada durante el Renacimiento, aunque se llegarían a conocer todas las posibilidades perspectivas. El motivo de esta elección era proporcionar, al menos, una de las caras de los objetos representados en su verdadera magnitud, ya que de esta forma se garantizaba un mínimo de objetividad en la representación.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 78.

En *De la pintura* el italiano describe con frecuencia los comportamientos de la luz que ha observado, demostrando un particular interés por sus consecuencias plásticas. Advierte por ejemplo que las sombras provienen de ser interceptados los rayos de luz; y cómo a su vez esos rayos, tras colisionar contra la superficie que los intercepta, reflejan hacia otra parte, llevándose con ellos parte del color de dicha superficie y tiñendo los objetos contiguos sobre los que nuevamente impactan con algo del color que portaban: *Los rayos reflejados asumen el color que encuentran en la superficie por la que son reflejados. Como vemos que sucede cuando las caras de los que caminan por los prados parecen verdear*<sup>106</sup>. Observaciones que ejemplifican el interés que siente el pintor renacentista por las cualidades ópticas del color como fórmula de aproximación al natural, y no tanto por las propiedades pigmentarias que hasta el momento habían ocupado a los pintores<sup>107</sup>. Una de las características de la pintura medieval fue, precisamente, el modelado de las formas a partir del color. El artista abordaba la construcción de sus imágenes parcelariamente, trabajando los distintos planos de color que veía en la figura de forma aislada, lo que restaba unidad a la escena representada. Sin embargo, con la entrada del Renacimiento se dio un giro fundamental en la concepción del color que transformaría definitivamente los parámetros representacionales de la pintura occidental. En estos momentos el color dejará de concebirse como un elemento autónomo para pasar a ocupar un espacio dentro del conjunto pictórico y, en consecuencia, a guardar una interdependencia específica con cada uno de los otros factores representacionales, muy especialmente en relación a los comportamientos de la luz. Esto es, el valor del color objetual quedará supeditado a las condiciones de iluminación general de la obra. No obstante la luz, antes disociada y aleatoria, es ahora uno de los elementos a dominar. Esto se advierte claramente en la reticencia que Alberti manifestó hacia la introducción de superficies doradas en la obra, porque impedían controlar el comportamiento visual de los colores:

---

<sup>106</sup> *Loc. Cit.* No deja de resultar premonitorio que Alberti describiese el comportamiento de la luz reflejada en los mismos términos que siglos después emplearan los Impresionistas: *El resplandor variable de claridad y sombra que las cambiantes luces reflejadas, influidas a su vez por cualquier cosa vecina, arrojan sobre cada figura que avanza o se aleja, y las fugaces combinaciones con que estos reflejos desiguales forman una o muchas armonías, tales son los efectos favoritos de Renoir (...)* Comentaré el poeta francés Mallarmé a cerca de su contemporáneo impresionista. **MALLARMÉ**, Stéphane, "Los impresionistas y Édouard Manet". Ed. orig.: "The Impressionists and Édouard Manet", *The Art Monthly Review*, 30/09/1876. Artículo en **SOLANA**, Guillermo. [Recopilación de textos]. *El Impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997. p. 107.

<sup>107</sup> Cfr. **EDGERTON**, Samuel Y., Jr., "Alberti's Colour Theory: A medieval Bottle Without Renaissance Wine". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32, 1969. p. 113.

*Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la "historia". No los alabo en absoluto. (...) intentaré imitar (...) antes con colores que con oro, que casi deslumbra los ojos de los espectadores desde cualquier parte. Pues, ya que la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, también es verdad que, cuando se pone oro en una tabla plana, muchas superficies que tendrían que haber sido representadas claras y fúlgidas parecen oscuras a los espectadores y otras que quizá debían ser más sombrías se muestran más luminosas.<sup>108</sup>*

Con la negación del oro como recurso pictórico Alberti pasa página dejando definitivamente atrás la estética medieval, y sumerge a la plástica occidental de lleno en el Renacimiento. El papel de Alberti (y posteriormente el de Leonardo Da Vinci), como consolidador de esta nueva postura en el uso del color, fue esencial. Como sucediera en la Antigüedad, a lo largo de la Edad Media la cuestión del color aún provocaba muchos problemas, causados sobre todo por lo voluble de su nomenclatura<sup>109</sup>. La complejidad del léxico utilizado para denominar los colores pigmento (identificados casi siempre por su lugar de origen) difería sustancialmente de la terminología cromática abstracta (terminología escasa por otra parte, pues en la mayoría de los casos resultaba insuficiente para explicar con exactitud cuál era el color que el ojo percibía). La confusa correspondencia sustantiva entre los colores pigmento y sus equivalentes abstractos, sumada a las ambiguas interpretaciones medievales de los escritos filosóficos acerca del color, impidieron el desarrollo de una clasificación cromática coherente. Alberti trató de solucionar este problema con la intención de que los artistas tuviesen una referencia cromática común, ideando una nueva clasificación de colores primarios en línea con la tendencia óptica y el cambio de mentalidad respecto a la función del color en la pintura. De hecho Alberti rechazó tanto la propuesta de Cennini<sup>110</sup>, quien continuando la tradición aristotélica y basándose en las cualidades pigmentarias del color, había defendido la existencia de siete colores primarios (entre los que se incluían el blanco y el negro), como otras utilizadas anteriormente por los *expertos* de la Antigüedad. En su lugar planteó una clasificación propia, adecuada a su propósito de ofrecer una relación práctica de colores que respondiese a la experiencia visual, y propuso cuatro colores primarios: *está el color ígneo, por así decir, al que llaman rojo, y después el del aire, que se llama celeste o azul claro, y el verde, color del agua; la tierra tiene en verdad un color ceniciento (...). Así pues, hay*

---

<sup>108</sup> ALBERTI, *Op. Cit.* p. 111.

<sup>109</sup> Como ya apuntamos en el anterior capítulo, resultaría difícil desentrañar el verdadero origen de nuestra actual clasificación cromática, en la que los colores primarios quedan reducidos a tres (rojo-azul-amarillo). Para profundizar en este tema se puede consultar el trabajo desarrollado por John Gage sobre esta problemática en su libro *Color y cultura*. Cfr. GAGE, *Op. Cit.* pp. 32-33.

<sup>110</sup> Cfr. CENNINI, *Op. Cit.* p. 62.

*cuatro géneros de colores, de donde se derivan innumerables especies con la mezcla de blanco y negro.*<sup>111</sup> Una elección que, aunque directamente vinculada con el esquema de los cuatro elementos de Empédocles, se aleja sustancialmente de cualquier composición cuatricromática precedente. Además Alberti excluye el blanco y el negro definitivamente de los colores primarios, que considera transformadores del color, pues no pertenecen a *algún género de color*<sup>112</sup>. Aunque eso sí, el pintor no encontrará (...) *nada que pueda representar al más brillante destello de luz como el blanco* (...) ni ningún otro color que (...) *patentice las más oscuras tinieblas*<sup>113</sup> que el negro, pues en ellos recae la capacidad de obtención de la máxima claridad y la máxima oscuridad, y la propiedad de crear nuevas *especies* de colores mediante la modificación de sus valores de saturación y luminosidad. El blanco y el negro serán, por lo tanto, las herramientas que el artista emplee para modular la iluminación de la imagen.

La función reguladora del blanco y el negro se relaciona directamente con la idea de *armonía tonal* que él mismo introdujo, según la cual todos los colores debían hallarse en consonancia con sus adyacentes con objeto de mantener una escala de valores global que propiciase la integridad al conjunto pictórico. Esta integridad atmosférica se obtendría gracias a la modulación del color mediante el blanco y el negro, considerados ahora como agentes modificadores de su luminosidad. Al respecto Alberti describió lo que hoy conocemos como *luminosidad relativa* dentro de su particular teoría sobre la *relatividad representativa de las cualidades accidentales del objeto*<sup>114</sup>; según la cual entre los distintos elementos que conforman la imagen existe una dependencia formal que viene determinada por la interrelación que se establece entre ellos. Es decir la construcción tonal de la imagen obedecerá al entramado de relaciones comparativas establecido dentro del conjunto de la escena. En

---

<sup>111</sup> ALBERTI, *Op. Cit.* p.77.

<sup>112</sup> *Loc. Cit.*

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 84. A lo largo de *De la Pintura*, observamos como se hacen constantes alusiones a opiniones emitidas por filósofos. Alberti se basó en ellos en numerosas ocasiones. También lo hizo para respaldar su particular teoría sobre la *relatividad representativa de las cualidades accidentales del objeto*, citando las ideas de diversos personajes (Aristóteles, Virgilio, Protágoras, Plinio...)

consecuencia, la percepción más o menos luminosa de un objeto dependerá de cuál sea el grado de luminosidad de los tonos adyacentes<sup>115</sup>.

La importancia de la modulación de la luz también se refleja en la estructura metodológica que propuso Alberti al tratar de sentar las bases de la pintura. Según éste son tres los pasos fundamentales a la hora de llevar a buen término una obra: *circumscriptio*, *compositio* y *luminum receptio*. Esto es, circunscripción o contorno, composición y recepción de luz (traducida en ocasiones como *adumbración* o *sombreado*):

*Dividimos la pintura en tres partes, división ésta que extraemos de la misma naturaleza. (...) En primer lugar, cuando miramos una cosa, advertimos que es algo que ocupa un espacio determinado. El pintor circunscribirá este espacio, y por esta razón llamará a este proceso de trazar el contorno con un vocablo apropiado, circunscripción. A continuación, al observar, distinguimos que muchas superficies del cuerpo visto se juntan entre sí; el pintor llamará composición a dibujar estas conjunciones de superficies en su lugar correspondiente. Por último, al mirar discernimos los distintos colores de las superficies, cuya representación en pintura, dado que todas sus variaciones las recibe de la luz, se llamará adecuadamente entre nosotros recepción de luz.*<sup>116</sup>

Alberti aún en el tercer y último paso la plasmación de la luz y el color, que aglutina bajo el título genérico de *recepción de la luz*<sup>117</sup>. aunque prioriza la representación de los valores lumínicos frente a los cromáticos, dada la dependencia de estos últimos de la luz. Un claro síntoma de la importancia que en estos momentos comienza a adquirir la construcción tonal de la imagen. De hecho, él mismo aconseja: *si la superficie vista sale de lo sombreado y continúa hacia un color vivo, entonces es oportuno señalar con una línea la mitad entre un espacio y otro, a fin de que no haya la menor duda de qué modo se deben colorear*<sup>118</sup>. Refiriéndose a diferenciar las superficies en sombra de aquellas iluminadas a través de un primer análisis de

---

<sup>115</sup> *El marfil y la plata son de color blanco, pero si se comparan con los cisnes o con telas de lino blanco parecerían más bien pálidos. Por esta razón, las superficies parecen muy claras y brillantes en una pintura cuando hay la misma proporción de blanco y negro que en las cosas iluminadas en la sombra. Entonces, todas las cosas se aprenden por comparación. Pues hay una fuerza al comparar las cosas que nos hace comprender lo que hay de más, de menos o de igual. Por eso, decimos (...) luminoso, lo que es más claro que lo oscuro; luminosísimo, lo que es más claro que eso luminoso. [Loc. Cit.] No nos queda más remedio que reparar en el énfasis que se muestra a la hora de aclarar la diferencia existente entre lo luminoso y lo luminosísimo. Como podemos observar, se establece una escala en la que lo luminoso se ve superado por lo que es aún más luminoso y que, atribuímos, hace referencia al brillo.*

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>117</sup> Alberti consideró que luz y color eran cosas distintas, pero entendía que entre ellas existía una conexión irrefutable, pues sin la primera no existiría la segunda: *cuando falta la luz, esos mismos colores se desvanecen y, al volver, los colores se restauran vigorosos con la luz.* [*Ibidem*, p. 76]

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 96.



la gama tonal como paso previo a la aplicación del color. El artista llevará a cabo los preliminares de la obra utilizando *manchas de sombras y luces*, distinguiendo sus distintos grados con líneas que delimiten los distintos espacios. De hecho, durante el Renacimiento se acostumbró a realizar un esbozo detallado de la construcción tonal antes de la aplicación del color, era lo que se conocía como técnica de la grisalla. Una técnica que, como tendremos la oportunidad de comprobar, ejercería una gran influencia en la xilografía a lo largo del siglo siguiente (concretamente en la concepción de los camafeos xilográficos).

La idea de *armonía tonal* mantuvo una conexión directa con la de *belleza* promovida por el Renacimiento, que el propio Alberti definió como (...) *la armonía entre todas las partes del conjunto, conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto*<sup>119</sup>. La armonía, comprendida como cualidad genérica y no ya sólo tonal, sino como concepto aplicable a todos y cada uno de los principios pictóricos, fue clave para comprender el ideal de belleza renacentista. Dicho modelo de belleza se debía a la corrección perspectiva y a la armonía del conjunto, muy especialmente en las proporciones, que podían deducirse objetivamente del cálculo matemático y geométrico.

Pero la belleza no sólo será un principio fundamental en el arte, también en el resto de los ámbitos del pensamiento. En una época en la que la relación del hombre con Dios se redefine, la belleza adquiere una dimensión espiritual íntimamente vinculada con la luz, y por consiguiente con el conocimiento. Filósofos como Marsilio Ficino<sup>120</sup>, impulsor del neoplatonismo, contribuyeron a aunar la metáfora platónica del sol y el bien<sup>121</sup> y toda la tradición cristiana del principio bíblico de la creación, *lux fiat*, consolidando la idea de que la

---

<sup>119</sup> **ALBERTI**, León Battista. *De Re aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991. Libro VI, Capítulo II.

<sup>120</sup> El interés que los textos clásicos despertaron llevó a la restauración de la Academia Platónica en Florencia (1459), por mecenazgo de Cosme de Médicis, quien instigado por Pletón (pensador pagano que consideraba al platonismo como una religión de la que Platón era su profeta y Zoroastro su fundador) decidió reabrir la. La dirección de la nueva Academia quedó pronto confiada a Marsilio Ficino. Ficino, haciendo honor a su cargo, defendió fervientemente la filosofía platónica, proponiendo incluso su lectura en las iglesias, pues aseguraba que el filósofo ateniense había sido un indiscutible precursor de Cristo. Las traducciones y reflexiones de Ficino en torno a textos platónicos y neoplatónicos (tradujo a Plotino y Dionisio el Aeropagita, entre otros), contribuyeron a enriquecer la teoría de las artes renacentistas, introduciendo una nueva concepción del hombre en relación con Dios.

<sup>121</sup> Cfr. "Marsilio Ficino, Orphica comparatio solis ad deum", en **BOSCO DÍAZ-URMENETA**, Juan. *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*. Romero de Solís, Diego (prol.). Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2004.

mediación de la luz es garantía de la participación en el esplendor de Dios<sup>122</sup> y de acceso al conocimiento (teoría expuesta en *De Sole*<sup>123</sup>). Tal y como el mismo Barasch apunta en su revisión de las *Teorías del Arte: Ficino creía que el poder mágico de la luz nos permitía ver “a través” de lo que percibimos directamente, traspasar aquello que nuestros ojos corporales nos revelan*.<sup>124</sup> De esta incorporeidad también participa de su idea de belleza, que describe como una suerte de *radiación de luz divina*<sup>125</sup>. Según Ficino toda belleza visual es al mismo tiempo espiritual, porque la luz, que actúa como transmisor entre el ojo y el objeto, es de esta naturaleza; tal y como avala el papel catalizador que juega la luz dentro del propio proceso cognoscitivo. Aunque no es el conocimiento el vehículo que nos eleva hacia la belleza, sino que se accede a ella por impulsos del amor, pues lo bello es algo que deseamos, *algo espiritual que trasciende la experiencia sensual y nos hace anhelar el origen de lo que percibimos*<sup>126</sup>. Para Ficino, Dios es el objeto último de deseo (como para Platón lo eran las Ideas) y a él se accede primero mediante la contemplación de la belleza física, que precede a la belleza de las virtudes y que concluye en la admiración de la belleza definitiva, única, pura e indeterminada<sup>127</sup>. La belleza de Ficino sigue el orden jerárquico universal trazado por Platón, consumándose en Dios, belleza absoluta<sup>128</sup>. Ficino diría: (...) *Dios es un cierto manantial muy elevado y una luz en la que los prototipos de todas las cosas, a los que llaman ideas, se muestran brillantemente* (...) <sup>129</sup>.

---

<sup>122</sup> **PLATÓN**, *La República*, *Op. Cit.* Libro VI, p. 241.

<sup>123</sup> **FIGINO**, Marsilio, *Liber de Sole* [en línea]. Bivionline: biblioteca virtual on-line de textos clásicos. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Scuola Normale Superiore di Pisa. Istituto Nazionale sul Rinascimento di Firenze. Disponible en web: <<http://www.bivionline.it/en/FicinoMarsilioListOfWork.html>> [consulta: 21 de abril de 2006].

<sup>124</sup> **BARASCH**, *Op. Cit.* pp. 116-117.

<sup>125</sup> (...) *llamamos bellos a los colores puros, a las luces, a una voz aislada, al resplandor del oro y al brillo de la plata, al saber y al alma, cosas todas ellas que son simples: y a nosotros éstas nos deleitan profundamente en tanto que son realmente hermosas*. En: **TATARKIEWICZ**, Wladyslaw. *Historia de la estética: III. La estética moderna 1400-1700*. Kurzyka, Danuta (trad.). Madrid: Akal, 1991. Colección Arte y Estética 17. vol 3. p. 134. Citando a: **FIGINO**, Marsilio, “Commentarium in Convivium”, *Opera*, Basilea, 1561. V, 3, p. 1336.

<sup>126</sup> **BARASCH**, *Op. Cit.* p. 163.

<sup>127</sup> Cfr. **FIGINO**, Marsilio. *De Amore. Comentario a <<El Banquete>> de Platón*. De la Villa Ardura, Rocio (trad., intr.). Madrid: Editorial Tecnos, 1986.

<sup>128</sup> Cfr. *Loc. Cit.*

<sup>129</sup> **FIGINO**, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. 1ª ed. (bilingüe). Barcelona: Editorial Anthropos Editorial del hombre, 1993. Colección Textos y documentos - Clásicos del Pensamiento y de las Ciencias, 17. p. 11.

Ese camino hacia la consecución de la belleza es en muchos sentidos parejo a su idea de elevación creativa. A pesar de que las reflexiones que Ficino dedicó al arte fueron escasas, éstas ejercieron una notable influencia teórica sobre creadores de la talla de Miguel Ángel, El Greco, Tiziano o Palladio. Su aportación más destacable al respecto fue la recuperación del olvidado concepto de *inspiración*<sup>130</sup>, que describió como una especie de iluminación creativa provocada por la presencia temporal de divinidad en el hombre. Ficino, a diferencia de Platón que sólo creía en el trabajo artístico lúcido y razonado, sostuvo que el artista podía llegar a experimentar una suerte de ascensión cósmica que le impeliese a crear su obra sin necesidad de que mediasen reglas o preparaciones previas. De todas formas, como seguidor que era del filósofo ateniense, Ficino buscó el respaldo de su antecesor para explicar el concepto de *inspiración*, en este caso adaptando la idea platónica de *furor*. El *furor divino* o *entusiasmo* al que se refiere Ficino era una (...) *iluminación racional del alma, mediante la que la divinidad vuelve a elevar el alma* (...) <sup>131</sup>. Una forma de locura divina que sobreviene al artista y (...) *lo saca de las tinieblas de la ignorancia y lo porta hacia la luz* (...) <sup>132</sup>. Este estado de iluminación que Ficino relacionó con la creación supuso una importante contribución al ennoblecimiento de las artes liberales, pero lo que queremos resaltar, en definitiva, es el nuevo y polifacético papel que en estos momentos adquiere la luz al convertirse no ya sólo en objeto de experimentación plástica, sino en el elemento articulador de conceptos como la perfección, la naturaleza o la verosimilitud, e incluso en vehículo de conocimiento y elevación espiritual.

En el paso del siglo XV al XVI el Renacimiento está en pleno apogeo. En estos momentos el arte, enfocado a la conquista del naturalismo, la perfección y la belleza, se encuentra más ligado que nunca al ejercicio intelectual. Tras Alberti, Leonardo Da Vinci, prolífico pensador, creador plural e innovador tecnológico, se convierte en el máximo exponente del pensamiento artístico humanista. Con él el arte llega a un punto hasta entonces inexplorado, cumbre en la búsqueda de la verdad objetiva en su época. Da Vinci introdujo nuevas y novedosas ideas. Y lo que más nos importa, revolucionó los principios del naturalismo pictórico con la aplicación práctica de sus teorías sobre la representación del espacio atmosférico.

Tanto Alberti como Leonardo compartieron los mismos intereses naturalistas, aunque la postura de este último ante el concepto de perfección y belleza discrepó ligeramente de la de

---

<sup>130</sup> El concepto de *inspiración* había caído en el olvido a lo largo del siglo III. Ficino lo recupera ahora, pasando a formar parte de las características que definen al artista.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 39.

su antecesor<sup>133</sup>. Alberti predicó la consecución de la belleza escogida, pues consideraba que la naturaleza era contenedora de innumerables elementos bellos, pero desafortunadamente dispersos. Decidir cuáles son los elementos dignos de admiración para posteriormente reconstruir la naturaleza de forma que todos sus componentes deleitasen por igual sería, según Alberti, misión del artista<sup>134</sup>. Sin embargo, para Leonardo, la belleza es algo sustancialmente distinto. Para él la naturaleza es variada y merecedora de ser representada en su totalidad, pues es bella en su conjunto. El artista debe ser, sencillamente, su espejo. Lo que para Alberti era mensurable y objetivo para Leonardo resulta imposible de medir, y absolutamente subjetivo, más bien emocional. Leonardo observa que en la naturaleza existen múltiples sistemas de proporción, y todos igualmente válidos.

*La pintura te presenta en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual (medio por el que también la sensibilidad recibe los objetos naturales) y, al mismo tiempo, se constituye esa armónica proporción de las partes que componen el todo para contento del ojo.*<sup>135</sup>

El concepto de luz que maneja Da Vinci también participa de esta idea de proporción. Para Leonardo la luz no sólo posibilita la visión, es asimismo un agente atmosférico presencial cuya representación puede regularizarse. El pintor italiano creyó que la proporcionalidad que guardaban las dimensiones de los objetos vistos en profundidad era extensible al comportamiento de la luz y el color en el espacio. En términos generales, los planteamientos perspectivos renacentistas se basaron en la importancia del rayo central que atravesaba la

---

<sup>133</sup> Podría considerarse que dicha discrepancia se debe en parte a sus distintas formaciones. Pues mientras que Alberti recibió la influencia del platonismo y fue un intelectual versado en la filosofía y fuentes literarias antiguas, Da Vinci, se formó principalmente en el taller, y basó sus teorías en la observación y la investigación empírica. De ahí que el primero tendiese a la búsqueda de una belleza ideal, mientras que el segundo hallase su inspiración en la belleza encontrada.

<sup>134</sup> El hábito general de los intelectuales renacentistas fue utilizar los textos clásicos para respaldar sus teorías. Alberti empleó la anécdota del pintor Zeuxis. Zeuxis, frente al encargo de realizar una imagen de culto a Venus, y buscando la perfección de la Belleza de la diosa, eligió a las muchachas más bellas de su ciudad como modelos, y escogiendo las partes más hermosas de cada una, construyó dicho encargo. De esta forma Alberti compatibiliza la observación de la naturaleza y la búsqueda de la belleza ideal en ella. *Zeuxis, el más entendido, docto y perito de los pintores, cuando se dispuso a pintar la tabla que había de exponer públicamente en el templo de Lucina en Crotona, no se confió a su propio ingenio, como hacen los demás pintores de ahora, sino que, como pensaba que todo lo que necesitaba para alcanzar la belleza no sólo podía hallarlo en su propio ingenio, sino que si lo pedía a la naturaleza tampoco podía encontrarlo en un solo cuerpo, eligió cinco vírgenes de entre todas las jóvenes de la ciudad, de modo que pudo representar en su pintura las formas que eran más alabables en cada una de esas mujeres.* En: **ALBERTI**, *Op. Cit.*, p. 116-117.

<sup>135</sup> **DA VINCI**, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid: Ediciones Akal, 1986. Colección Fuentes del Arte. p. 57.

pirámide visual que describió Alberti. Leonardo validará la importancia de dicho rayo central<sup>136</sup> en relación a la definición de las imágenes concluyendo que, efectivamente, la luz debe alimentar al ojo. Pero no se conformó con aceptar los principios de la perspectiva lineal asumidos hasta entonces<sup>137</sup>, que consideraba insuficientes para lograr una representación fidedigna del espacio. Leonardo es el primero en observar que la óptica y la geometría no son coincidentes y deduce que existen otras clases de perspectiva que se yuxtaponen a la lineal. En total distingue tres tipos: la perspectiva *lineal* (relativa a la construcción de los cuerpos), la perspectiva de *color* (que tienden a difuminarse en la distancia) y la perspectiva que llama *menguante* (según la cual varía la determinación de los cuerpos en función de la distancia). Aunque también contempla una derivación de estas últimas, más relevante si cabe, a la que denomina perspectiva *aérea*:

*Hete aquí otra perspectiva que llamo aérea, pues por la variedad del aire podemos conocer las diversas distancias de los distintos edificios que aparezcan dispuestos en una sola línea. Así, por ejemplo, cuando ves algunos edificios al otro lado del muro, que todos parecen sobre el límite del dicho muro tener la misma dimensión, y quieres tú representarlos en la pintura a distancias dispares, y fingir un aire someramente denso. Tú sabes que en un aire de uniforme densidad, las cosas últimas vistas a través de él, como las montañas, parecen, por culpa de la gran cantidad de aire interpuesto entre tu ojo y la montaña, azules, y casi del color del aire cuando el sol está al oriente. Habrás pues, de pintar sobre el muro el primer edificio, según su real color, y el más lejano, menos perfilado y más azulado. Aquel que desees ver cinco veces más lejano habrás de hacer cinco veces más azul, y así, por medio de esta regla, conseguirás una misma dimensión, pueda saberse cuál es más remoto y cuál mayor que los restantes.*<sup>138</sup>

No obstante, pese a sus esfuerzos, Da Vinci no logra racionalizar su perspectiva *aérea* porque piensa que subyace un principio de proporcionalidad que, evidentemente, no es aplicable<sup>139</sup>. En cualquier caso, si bien no acertó a dar una explicación satisfactoria de sus fundamentos, las observaciones que hizo sobre el comportamiento de la luz le condujeron a desarrollar una de las más importantes aportaciones plásticas en la consecución del naturalismo renacentista, su célebre fórmula para la representación del espacio atmosférico: el *sfumato*. El *sfumato* es el resultado práctico de sus conjeturas sobre la perspectiva *aérea*.

---

<sup>136</sup> El mismo que Alberti denominó *rayo céntrico*.

<sup>137</sup> Y recogidos en dos tratados fundamentales: *De pictura* de Leon Battista Alberti y *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca.

<sup>138</sup> *Ibidem*, "Perspectiva de color y perspectiva aérea", 294 (B. N. 2038, 25b), pp. 263-4.

<sup>139</sup> *La pintura no comprende tan sólo la superficie de los cuerpos; su perspectiva, el creciente y decreciente de los cuerpos y de sus colores, porque un objeto que se aleje del ojo pierde tamaño y color en proporción a la distancia alcanzada. Ibidem*, (Urb. 3b, 4a), p. 39.

Leonardo creyó que los distintos cuerpos que participan en una misma escena no sólo establecían entre sí una relación proporcional en el espacio, consecuente con la profundidad del plano en el que se hallaran; observó que sus tonos y perfiles también sufrían modificaciones, y que esos cambios dependían de las masas de aire interpuestas entre el ojo y dichos cuerpos, como si una especie de cortina de humo interfiriese en la visión. Factor que, ciertamente, contribuía a variar la calidad de la definición visual de los objetos según se distanciaban del espectador. Con el fin de emular este efecto lumínico ideó la técnica del *sfumato*. Un recurso pictórico que consistía en ir superponiendo distintas capas de pintura extremadamente finas para así amortiguar el contraste y difuminar los contornos de las figuras más alejadas, contribuyendo de esta forma a potenciar la sensación de profundidad. Con la puesta en práctica del *sfumato* se anunciaba el comienzo de un nuevo periodo en la apreciación estética y en la teoría del arte. Y aunque si bien, en cierto modo, las consecuencias perceptivas del comportamiento atmosférico de la luz eran conocidas con anterioridad al Renacimiento<sup>140</sup>, corresponde a Da Vinci el mérito de haber introducido definitivamente el concepto de *perspectiva aérea* en la teoría del arte.

A lo largo de su *Tratado de Pintura* Da Vinci realizará una descripción formal, aunque no organizada, de los comportamientos de la luz y de su consecuencia más inminente<sup>141</sup>, la sombra, analizando las causas del fenómeno y sus repercusiones perceptivas. Da Vinci estimó esencial el rol que desempeñaba la sombra como expresión de la luz en el espacio bidimensional, pues sin ella *no podrán las figuras de los cuerpos dar noticia de sus*

---

<sup>140</sup> Desde las investigaciones astronómicas medievales era sabido que el efecto de la distancia enturbiaba la visión de los astros. En el arte, los primeros conatos de ambientación atmosférica en los que se representó el efecto difusor que ejercía la luz sobre las formas espacialmente más alejadas los encontramos en las pinturas murales pompeyanas, y más tarde en la obra de Jan y Hubert Van Eyck. En la literatura artística este hecho había sido tan sólo someramente mencionado por alguno de los predecesores teóricos de Leonardo, a destacar Cennini.

<sup>141</sup> Durante el Renacimiento la luz y la sombra fueron consideradas elementos indisolubles, pues sólo a través de esta última es posible expresar el comportamiento de la primera. Una concepción contraria a la medieval, que entendía que la sombra era de naturaleza distinta a la luz. Durante la Edad Media se consideró que *“el scuro no tenía cabida junto al chiaro”*, [HILLS, Op. Cit., p. 24.]. Sin embargo, llegado el Renacimiento su relación se tornará diametralmente opuesta, y la luz y la sombra serán completamente dependientes: *La sombra es mengua de luz*. [DA VINCI, Op. Cit., 158 (E. 32b), p. 186].

*cualidades*.<sup>142</sup> El exhaustivo detenimiento con el que Leonardo describió los tipos de luz<sup>143</sup> y sombra<sup>144</sup> se corresponde con la dedicación que prestó a la problemática de su representación perspectiva, considerando factores como la posición del ojo, del objeto o de la fuente de luz y el tipo de foco, determinantes en la apariencia visual de las formas en el espacio. Pero el dinamismo de la luz que Leonardo observó en la naturaleza se refleja no sólo en la riqueza terminológica de su lenguaje escrito, también en sus recursos plásticos. La multiplicidad tonal que hoy advertimos en los dibujos y pinturas de Leonardo fue excepcional para su tiempo. Ningún artista hasta entonces había conseguido representar tan variada gama de tonos. De hecho podríamos decir que Leonardo fue el primero en lograr articular el *claroscuro* en el sentido contemporáneo del término.

El *claroscuro* fue el resultado plástico de toda una búsqueda enfocada a la representación del concepto renacentista de espacio. Una conclusión sustentada en la experiencia visual y en la observación del comportamiento de los fenómenos lumínicos y de sus consecuencias al interactuar con el entorno físico. Leonardo entendió que para conseguir insuflar vida a la obra era necesario crear una atmósfera lumínica que envolviese a toda la escena dotándola de unidad, de manera que diese la sensación de que todas las figuras compartían un mismo

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, "Seis libros sobre la luz y la sombra". 121 (B. N. 2038, 21b), p. 168.

<sup>143</sup> Grosso modo establece una primera división genérica entre *luz universal* y *luz particular*. La primera la define de diferentes formas y en distintos momentos: la *luz universal* es la que corresponde a las campiñas, a la luz difusa de los días nublados, una luz libre, *así la del aire comprendido en los confines de nuestro horizonte*. Mientras, la *luz particular* pertenece a los cuerpos luminosos, el sol o el fuego, y a las denominadas *confinadas* como la que entra por una puerta o una ventana. Una mezcla derivada de éstas será llamada *luz compuesta*, como la del alba o la del crepúsculo. Incluso se hablará de otras dos especies de luz, la *luz refleja*; y la *luz que atraviesa cuerpos translúcidos*. No obstante, la *luz refleja* podría conformar la categoría de *luces derivativas* (correspondiente en el argot actual a la *luminancia* o *reflectancia*), las que participan de los cuerpos al ser iluminados, y que son consecuencia de la luz emanada por la fuente, la *luz primitiva*. Leonardo nota como los comportamientos lumínicos estriban en cierta medida en la naturaleza material del objeto iluminado. Así el brillo implica vibración, y su percepción depende entre otras cosas de la posición del espectador; recordemos si no como los artistas bizantinos, conscientes de las cualidades del brillo, lo aprovecharon en sus mosaicos. Cfr. **DA VINCI**, *Op. Cit.*, pp. 166-67.

<sup>144</sup> Igualmente distinguirá entre *sombra primitiva* y *sombra derivativa*. La *sombra primitiva* será la consecuencia directa de la iluminación, inseparable del cuerpo, su sombra propia. En cambio, la sombra que se proyecte sobre otra superficie separándose del cuerpo que la origine, será denominada *sombra derivativa*: *la que se desprende de los cuerpos sombríos y el aire recorre*. Si esta última se evidenciase como silueta, Leonardo la llamará *sombra arrojada*. Mientras, la *sombra simple* será una sombra profunda a la que no llega la luz, diferenciándose de la *compuesta* (la creada a partir de varios focos lumínicos) porque no está contaminada por luz alguna. En cualquier caso, recuperando el esquema base establecido por Leonardo, existirá una división genérica tanto al hablar de la luz como de la sombra concerniente a su naturaleza: *primitiva u original y derivativa*. Cfr. *Ibidem*, pp. 169-70.

espacio. El método para lograr dicha unidad pasaba no sólo por respetar la proporción espacial y la corrección perspectiva, también por conseguir una armonía tonal consecuente con las anteriores. Esta necesidad de armonía llevó a Leonardo a sustituir la artificiosidad del brillo y la pureza del color por una resonancia cromática homogénea, mucho más natural, subordinada a la iluminación. Con frecuencia se tiende a decir que Leonardo no estaba interesado en el color, sino en el claroscuro. Algo que no es del todo correcto, pues en el contexto renacentista la distinción entre luz y color no era tan drástica como hoy la concebimos. Si bien rechaza el color en las condiciones en las que había sido entendido durante las etapas precedentes, Leonardo, en sus escritos, no enfrenta un concepto al otro, pues comprende que entre la luz y el color existe un vínculo de dependencia inquebrantable<sup>145</sup>. El claroscuro fue fruto del cambio que se había ido gestando en la comprensión de la volumetría de las formas. Los objetos -antes modelados según la escala de tonos que permitía la luminosidad y saturación específicas de cada color local - ahora se construyen teniendo en cuenta el comportamiento de la luz sobre el conjunto de las superficies, de forma que el color objetual queda supeditado a los efectos de la iluminación global. Para representar estas modulaciones del color, Leonardo se sirve del blanco y el negro que utiliza como agentes modificadores de la luminosidad. En consecuencia, y aunque no los considera colores reales, Leonardo rehabilita el negro y el blanco como colores *simples* pues, como pintor, no podía trabajar sin ellos<sup>146</sup>. El resultado es que Leonardo consigue una gama tonal mucho más amplia que sus antecesores, pues conjuga los valores permanentes del color local con las propiedades temporales del color accidental, producto de la acción de la luz al incidir sobre ellos<sup>147</sup>. Podríamos decir que, bajo estos nuevos parámetros representacionales, el color mantiene un diálogo exclusivo con el claroscuro siendo la luz una fuerza exterior en constante interacción con los volúmenes y el cromatismo de las formas. Una especie de velo transparente que cae sobre los objetos y revela su tridimensionalidad modulándolos a través un dinámico y amplio abanico tonal de sombras y contrastes.

---

<sup>145</sup> Cfr. **SHEARMAN**, John, "Leonardo's Colour and Chiaroscuro". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. XXV, 1962, pp. 13-47.

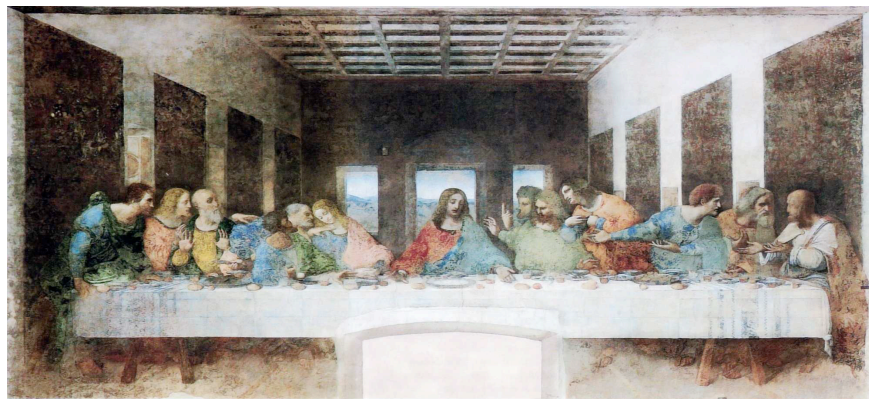
<sup>146</sup> En lo que respecta al resto de colores primarios, los intermedios entre el blanco y el negro, Leonardo no hace grandes variaciones sobre los propuestos por Alberti. En esencia, mantuvo la clasificación realizada por Alberti, con sus pertinentes equivalencias, a excepción del amarillo, que Leonardo introdujo asignándolo a la tierra y excluyendo al anterior color ceniza. Cfr. **GAGE**, *Op. Cit.* p. 33.

<sup>147</sup> Leonardo distingue entre *color local* y *color accidental*. Este último es tan efímero como las circunstancias de su iluminación. Por ejemplo, Leonardo describe cuatro accidentes del color en el follaje de los árboles: sombra, luz, brillo y transparencia. Cfr. **DA VINCI**, *Op. Cit.*, p. 320.



El dominio que Leonardo llegó a adquirir sobre la representación del espacio y el claroscuro asombró a su época. En el fresco de la *Última Cena* de la iglesia de Santa Maria delle Grazie, a pesar de los deterioros sufridos ya desde su ejecución, se aprecia claramente la aplicación de sus principios teóricos sobre la luz. La luz que baña la escena procede del ángulo superior izquierdo, coincidiendo con la luz real que entra por una ventana del refectorio donde se realizó el fresco. Esta iluminación lateral determina la visualización del conjunto que queda sumergido en una luz difusa acentuada en las zonas donde el foco lumínico incide más directamente. En este aspecto Leonardo sigue la tradicional recomendación de aprovechar la iluminación real del espacio arquitectónico para hacerla coincidir con la del espacio representado dado que, como advirtió Cennini, esta concordancia lumínica incrementaba la verosimilitud de la obra. Sin embargo Leonardo evita focalizar la luz sobre la figura central, optando por realzar su protagonismo en base al contraluz. Para ello abre unos vanos al fondo del espacio perspectivo, que además contribuyen a dar mayor profundidad a la escena. El resultado del conjunto presenta una atmósfera que a ojos del espectador resulta prácticamente palpable. Con todas estas soluciones espaciales Leonardo consigue hacer del claroscuro una realidad pictórica tan enfáticamente presente que acaba por convertirse en expresión directa del tema tratado. No en vano el estudioso de la percepción Arnheim señaló al respecto:

*Durante el primer Renacimiento, la luz siguió siendo esencialmente un medio de modelación del volumen. El mundo está lleno de luz, los objetos son intrínsecamente luminosos, y las sombras se aplican para representar la redondez. En la Última Cena de Leonardo Da Vinci se observa una concepción distinta: aquí la luz es una potencia activa que desde una determinada dirección cae sobre una estancia oscura, aplicando toques de luminosidad a cada figura, a la mesa y a las paredes.<sup>148</sup>*



14. Leonardo da Vinci, *La Última Cena*, 1498. Fresco, convento Santa Maria delle Grazie (Milán).

---

<sup>148</sup> **ARNHEIM**, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Nueva Versión. Madrid: Alianza Forma, 2002. p. 329.

## 2.2 EL GRABADO DE DURERO EN EL CONTEXTO RENACENTISTA

En medio de ese maremágnum de nuevas ideas, teorías y descubrimientos evoluciona el grabado en Europa. El grabado encontró en el Renacimiento un campo abonado donde florecer, tanto en su faceta más funcional, la reproductiva (como medio de comunicación); como en la creativa, nutriéndose de las novedades representacionales que se daban, principalmente, en la pintura. El contacto necesario y continuado que mantuvieron los grabadores con los artistas del panorama cultural e intelectual del momento hizo que estos tuvieran acceso directo a los avances prácticos y teóricos que se iban gestando. Si bien la capacidad divulgativa del grabado supuso un inestimable impulso para el desarrollo del Renacimiento, también es cierto que todo ese progreso humanista revirtió en la evolución de la estética de la imagen estampa y en su iconografía. Como hemos podido observar, desde comienzos del Renacimiento la teoría del arte fue prácticamente de propiedad italiana. Pero a lo largo del XVI esta situación se fue expandiendo, y otros países comenzaron a participar del desarrollo teórico e intelectual iniciado en Italia. La evolución del grabado, como la del Renacimiento, tampoco fue territorialmente homogénea, aunque en cierto modo corrieron en paralelo.

Al contrario de lo que cabría esperar, las técnicas de estampación se ensayaron primero en el norte de Europa, desde donde no tardaron en pasar a Italia. En sus primeros momentos la xilografía prosperó en los Países Bajos, Flandes y Alemania, siendo en esta última donde además, a mediados del siglo XV y sólo unas décadas más tarde de la aparición de la talla en madera, surge el grabado calcográfico. Estos dos métodos de estampación, la xilografía y el grabado sobre metal, concretamente el grabado a buril, serían las disciplinas gráficas más practicadas durante los siglos XV y XVI<sup>149</sup>. En términos generales ambos procedimientos se sustentaron casi exclusivamente en el dibujo construido a partir de la línea y la trama<sup>150</sup>;

---

<sup>149</sup> Desde el siglo XV al XVII las técnicas de grabado conocidas son las de relieve sobre madera y las de impresión en hueco. A mediados del siglo XVI la xilografía, cuyo auge vino de la mano de Durero, cae en desuso en toda Europa. Los grabadores prefirieron el grabado sobre metal, alternando el buril, el aguafuerte y la punta seca, aunque esta última casi siempre se reservó como refuerzo de las anteriores. De 1480 son las que se creen las primeras puntas secas, atribuidas al Maestro de Housebook. Y aunque desde principios del siglo XV fue habitual el uso del aguafuerte para grabar decoraciones en armaduras, hasta la segunda década del XVI no se ensayarían sus resultados en grabado. Los experimentos con el aguafuerte más antiguos que se conocen (1513) fueron obra del suizo Urs Graf. Más tarde el italiano Parmigiano y poco después Durero seguido de Lucas Van Leyden también lo pondrían en práctica.

<sup>150</sup> Una excepción subrayable a la que más tarde nos referiremos es el *camafeo* xilográfico, que se componía de diversas matrices, algunas trabajadas por planos de color.

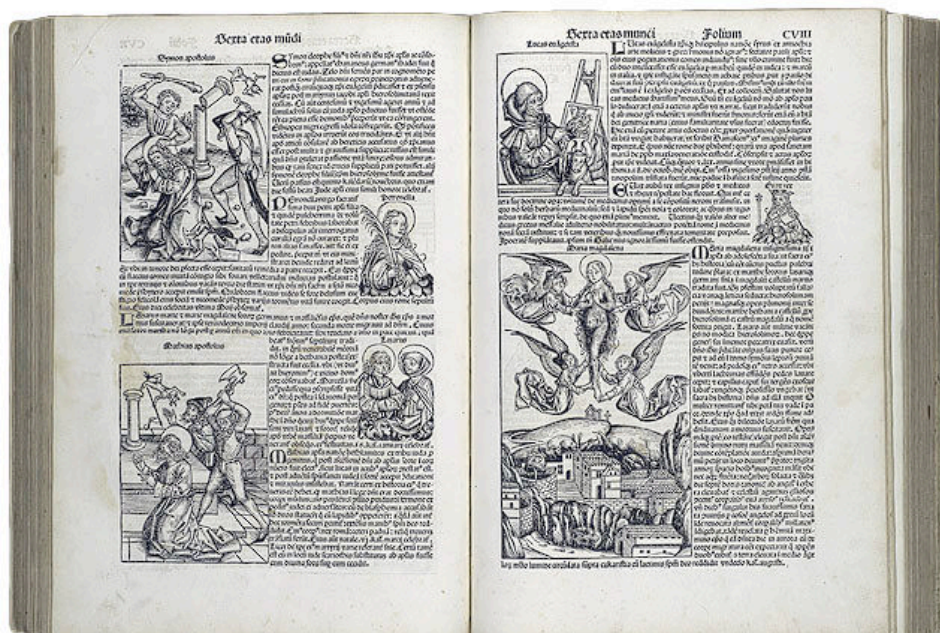
aunque el tipo de imagen obtenida con cada uno de ellos respondió a unas características iconográficas particulares, derivadas principalmente de las posibilidades técnicas de la matriz.

La imagen xilográfica tendió hacia la síntesis formal, pues las propiedades y la direccionalidad de la veta de la madera, unida al hecho de que se trabajaban tallando en negativo (es decir, restando los blancos), determinaron en gran medida la maniobrabilidad del artista con la gubia. En cambio el metal permitió un manejo más fluido del buril, proporcionando una mayor riqueza narrativa mediante un dibujo más detallado, con resultados mucho más refinados. Esta diferencia técnica, unida a la sensibilidad estética propia de cada territorio, fue un factor que influyó decisivamente en las preferencias geográficas por una u otra técnica. La simplicidad icónica derivada de la rigidez del grafismo xilográfico se adecuaba a la mentalidad medieval que aún pervivía entre los artistas centroeuropeos, de profundas raíces flamencas, por lo que la xilografía tuvo una gran aceptación entre ellos.

Sin embargo en Italia el grabado calcográfico resultó ser más adecuado para los propósitos representacionales renacentistas, y no tardó en ser el más demandado. La minuciosidad que permitía la talla sobre metal, de trazo más delicado y sinuoso, se prestaba a una mayor concreción de la forma, favoreciendo el tratamiento de imágenes de gran complejidad. Estilísticamente la estampa italiana se caracterizó por potenciar la rotundidad del volumen mediante la modulación de la línea y la sombra, conseguida a base de finos rayados. Un concepto de imagen que difería de la de los autores germánicos cuyas estampas, previa aparición en escena de Alberto Durero, mostraron un predominio del contorno de la forma sobre la mancha más acusado que en las de producción italiana, en detrimento del modelado interno de las figuras.



15. Martin Schongauer, *Cristo portando la cruz*, aprox. 1475-80. Buri.



16. *Liber Chronicarum* (*Crónica de Nuremberg*), editada en Nuremberg por Anton Koberger, 1493. Ilustraciones xilográficas de Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff en las que probablemente también participara Alberto Durero.

Como ya hemos referido, en el momento que los artistas pasaron a practicar el grabado, las imágenes experimentaron una notable evolución. El caso alemán es un claro referente de esta transformación. Allí destacaron autores como Martin Schongauer, quien además de ser uno de los grabadores más importantes que precediesen a Durero, también fue un reconocido pintor. Su estilo, aunque todavía goticista, se distinguió por el trazo flexible y desenvuelto del buril, lo que daba a sus estampas cierto parentesco con el dibujo a pluma. La complejidad compositiva y la mayor contundencia en la construcción de los volúmenes le ubican en plena transición hacia el Renacimiento. Mientras, en el apartado de la ilustración xilográfica los editores comenzaron a confiar proyectos de envergadura a las hábiles manos de los artistas. Como la famosa *Crónica de Nuremberg*<sup>151</sup>, en cuyas ilustraciones participaron Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, y en las que se puede apreciar una mayor plasticidad y delicadeza en el trazo inciso respecto a las xilografías primitivas. Aunque en cualquier caso, la tónica común en la estampa alemana de finales del siglo XV continuó siendo la prevalencia de la figura sobre el fondo, la escasez de sombreados y una paleta tonal aún muy restringida<sup>152</sup>.

De hecho, no sería hasta que Durero introdujese en la estampa los revolucionarios planteamientos renacentistas cuando ésta experimentara una metamorfosis definitiva. Para el grabado, Durero representó una nueva forma de concebir la imagen estampada. En su obra gráfica convergieron su original personalidad artística con las tradiciones tardomedievales germánicas y los valores del Renacimiento italiano; un compendio de sensibilidades que irían sumándose a lo largo de la trayectoria evolutiva del alemán. Durante los años iniciales del Durero grabador tanto Wolgemut como Schongauer ejercieron una gran influencia en él. El primero fue su maestro y el segundo uno de sus artistas más admirados<sup>153</sup>. De ellos aprendió las

---

<sup>151</sup> La *Crónica de Nuremberg* es una compilación histórica de los conocimientos que se tenían sobre el Mundo llegado el s.XV. Escrita por Hartmann Schedel fue publicada por Anton Koberger en 1493. La *Crónica* está considerada una obra maestra de la imprenta incunable, entre otras causas porque para su elaboración se empleó, por primera vez, a artistas de caballete y no artesanos. Se baraja la posibilidad de que Alberto Durero, que fue aprendiz de Michael Wolgemut, llegara a participar en sus ilustraciones junto a éste y su hijastro W. Pleydenwurff, dado que Durero estuvo a cargo de Wolgemut en la misma época en la que el taller se dedicó a esta tarea.

<sup>152</sup> En parte porque todavía se estilaba iluminar las estampas manualmente, y se solía reservar planos limpios para la posterior aplicación del color.

<sup>153</sup> En 1492 Durero viajó a Colmar, donde Schongauer tenía su taller, con la intención de conocerle y entrar a trabajar con él. Sin embargo el maestro había muerto un año antes. En compensación Durero tuvo la oportunidad de ver sus obras, que los hijos de Schongauer le mostraron. De allí viajó a Basilea y Estrasburgo en busca de trabajo. Se cree que durante su estancia en Suiza participó en las ilustraciones para *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant (1494). Se le atribuyen las de mejor factura.

grandezas de la tradición germánica en la imagen grabada. Pero pronto las habilidades técnicas y la avidez de conocimientos que demostró Durero le llevaron a superar a sus maestros y a la búsqueda de otras referencias con las que abordar nuevos retos. Durero se sintió profundamente atraído por el arte que estaban desarrollando los italianos después de que llegaran a sus manos algunos grabados de Mantegna. Esta inquietud intelectual le llevó a viajar a Italia en dos momentos diferentes a lo largo de su vida<sup>154</sup>, con el objetivo de nutrirse de las novedades que allí se gestaban. Los principios representacionales que aprendió durante sus incursiones italianas resultarían cruciales para el desarrollo de la estampa. En Italia pudo entrar en contacto con las ideas que Leonardo da Vinci y otros contemporáneos suyos estaban elaborando. Los adelantos renacentistas sobre la plasmación del espacio perspectivo y la luz que descubrió en la pintura y el dibujo de los grandes maestros, y por supuesto, los tratados a los que tuvo acceso tuvieron una gran repercusión en la evolución artística de Durero, muy concretamente en sus grabados y, a través de estos, en toda la estampa alemana y, por extensión, europea.

Durero atendió principalmente a las dos disciplinas gráficas más practicadas hasta el momento, la xilografía y el buril (o talla dulce), y en ambas obtuvo un éxito sin igual<sup>155</sup>. Como grabador aplicó a la estampa los principios de armonía, proporcionalidad y perspectiva aprendidos en Italia, utilizando y adaptando los recursos propios de los procedimientos de estampación para elaborar imágenes de exquisita factura:

*La sofisticación de sus xilografías sobrepasó la de su maestro. Durero sustituyó sus líneas de contorno por delicados rayados y tramados, dotando a sus estampas de luz, volumen, y, de una amplia gama de tonos entre el blanco y el negro. Su talento con el buril fue igualmente destacable, creando texturas, efectos lumínicos, y tonalidades sin precedentes en la estampa calcográfica<sup>156</sup>.*

---

<sup>154</sup> En 1494 se cree que viajó a Venecia. Entre 1505 y 1507 volvería a visitar Italia.

<sup>155</sup> También practicó la punta seca y el aguafuerte, aunque de este último sólo se le conocen cinco. En cualquier caso en las técnicas en las que demostró una mayor maestría fueron el buril y la talla xilográfica.

<sup>156</sup> **DACKERMAN**, Susan. *Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings and Woodcuts*. Baltimore: Baltimore Museum of Art and Penn State University Press, 2002. p. 11.





17. Alberto Durero, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1498. Xilografía.

Tras su primer viaje a Venecia Durero publicó quince xilografías sobre *El Apocalipsis de San Juan*, que obtuvieron un gran éxito entre sus coetáneos. Con esta obra se produjo una transformación decisiva en el grabado sobre madera. El hasta entonces sencillo perfilado de formas adquiere una nueva dimensión. Durero abandona la técnica tradicional, aunque aún conserva ciertos amaneramientos medievales, y elabora su propia fórmula de tallado. Introduce profusos y variados rayados de una meticulosidad portentosa, que le ayudan a acentuar los efectos de la luz y la sombra sobre los volúmenes, y que matizan las intensidades tonales de las superficies de los objetos representados. Así consigue que la línea de contorno pierda importancia en beneficio de la tridimensionalidad, ahora creada en base a entramados de trazos que funcionan ópticamente como manchas y con los que logra ampliar considerablemente una gama tonal inicialmente restringida al blanco del papel y el negro de la tinta. Un concepto lumínico que difiere sustancialmente del que hasta entonces se había demostrado en la obra xilográfica:

*Gracias a unas excepcionales dotes técnicas, Durero desarrolló hasta extremos prodigiosos el lenguaje tonal del grabado en madera. Las increíblemente sutiles tallas que sus gubias y cuchillas fueron capaces de hacer sobre el taco de madera, le permitieron imitar al igual que Schongauer en sus grabados a buril, los tonos y los semitonos de la composición*<sup>157</sup>.

Posterior a su segunda estancia en territorio italiano son metales de la calidad de *El caballero, La muerte y el diablo*, el famoso grabado de *La Melancolía I* o *San Jerónimo en su celda*. Grabados que muestran a un Durero experimentado y en plenitud de facultades que incluso en su última etapa manifiesta una inagotable capacidad evolutiva. En las estampas realizadas durante esta época se observa una concepción más pictórica del grabado. Las tallas se vuelven más flexibles. Aparecen estructuras lineales paralelas y oblicuas en alternancia con tramas y punteados, y explota las posibilidades que le ofrecen los trazos convergentes para reforzar la perspectiva espacial. La gama de tonos y semitonos se multiplica y el dibujo tallado adquiere una frescura similar a la de su pluma.

*San Jerónimo en su Celda* es un magnífico ejemplo de las habilidades de Durero sobre el metal. Mediante la complejidad técnica del buril Durero consiguió representar una amplia gama de superficies de distintos materiales, desde la madera con sus veteados, a la piedra, objetos bruñidos e incluso el comportamiento del cristal al ser atravesado por la luz. Esta estampa demuestra el control que en su última etapa Durero había adquirido sobre la perspectiva y la modulación de las luces y las sombras en el espacio. Los suaves cambios tonales que se aprecian, por ejemplo, en la iluminación que tangencialmente toca el techo de la sala representada, son de una asombrosa sutileza. Es magistral la corrección conseguida en el comportamiento de las sombras en el espacio y la apariencia de la luz sobre según qué objeto sea el iluminado. Además observamos como en este buril Durero compagina la función de la luz real como generadora de atmósfera y la luz simbólica, la del aura que asoma tras la cabeza de San Jerónimo, que le confiere al santo un hálito de sacralidad profundamente enraizada en la metafísica de la reforma humanista promovida por Erasmo. De hecho, el mismo Erasmo de Rotterdam, por quien Durero profesaba una gran admiración y a quien llegó a conocer y retratar, diría de su obra gráfica: *¿Qué no fue capaz de expresar en monocromo, esto es, con líneas negras? En verdad, consigue representar lo que no puede representarse: rayos de luz, truenos, relámpagos... todas las sensaciones y emociones: en resumen, el espíritu humano completo, tal como se refleja en los movimientos del cuerpo, y casi hasta en la voz.*<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Durero. *Obras maestras de la Albertina*. Matilla, Manuel (ed.). Museo Nacional del Prado, 2005. p. 141.

<sup>158</sup> *Albrecht Dürer and his Legacy*. Bartrum, G. (ed.). London: British Museum, 2002. p. 13.





18. Alberto Durero, *San Jerónimo en su celda*, 1514. Buril.

Durero fue para los países del norte lo que Leonardo Da Vinci para Italia. Ambos compartieron unas preocupaciones comunes por la representación anatómica, la proporción, el equilibrio compositivo y la perspectiva espacial y atmosférica. Pero aunque Leonardo y Durero compartieron un mismo espíritu, en muchos aspectos difirieron en su fórmula de representación. Durero se nutrió de la concepción humanista italiana, apropiándose de los elementos que le interesaban, interiorizándolos y regurgitándolos de una forma renovada, en fusión con sus raíces germánicas. Es sabido que Durero estuvo muy al tanto del trabajo que realizaba Da Vinci, de quien aprendió numerosas cuestiones, especialmente sobre geometría y

anatomía humana. Incluso es posible que llegase a conocer su famoso fresco milanés<sup>159</sup>, terminado poco antes de que el alemán estampara la primera de sus interpretaciones de la *Última Cena*.

Salvando las distancias, dado que hablamos de los dos pilares más representativos del arte del Renacimiento, de la comparación entre la obra de Leonardo Da Vinci y la de Durero se desprenden conclusiones fundamentales respecto a las claves representacionales que distinguieron el concepto humanista centroeuropeo del genuinamente italiano, y también sobre las influencias que éste último tuvo en el estilo transalpino. Muy significativas son las diferencias entre sus respectivas *cenas*. Durero hizo tres versiones xilográficas de la *Última Cena*. La primera fue realizada para la serie de *La Pequeña Pasión* (1508-9)<sup>160</sup>. La segunda dentro de la segunda serie de *La Gran Pasión* (1510)<sup>161</sup>. Y la tercera, ya con un margen de ejecución de más de diez años (1523) fue concebida en un primer momento como parte de una nueva *Pasión*, aunque finalmente quedó como estampa única, pues no llegó a realizar la serie.

Entre las estampas de la *Última Cena* pertenecientes a las series de *La Pasión* - tanto la grande como la pequeña - y el fresco de Leonardo Da Vinci las diferencias a nivel conceptual y formal (al margen de las propiamente técnicas) son muchas. Al comparar la *Última Cena* de Leonardo con la xilografía que Durero realizó para *La Gran Pasión*, de factura más precisa que su homóloga pequeña, observamos numerosas divergencias. Para empezar, la arquitectura en la que se enmarca la escena de Durero remite a los modelos germánicos. Un factor que ya de por sí determina una fórmula para la creación de espacio distinta a la empleada por Da Vinci. Leonardo potencia la profundidad abriendo unos vanos al fondo de la sala a través de los cuales puede verse un paisaje en la lejanía. Sin embargo Durero opta por un escenario cerrado, en el que no se observa elemento alguno a través de las ventanas. De esta forma

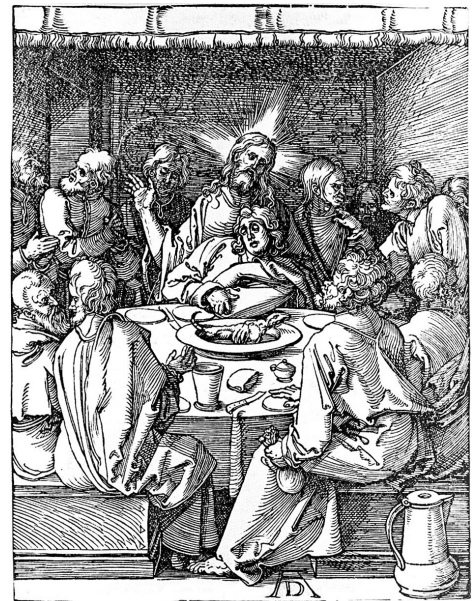
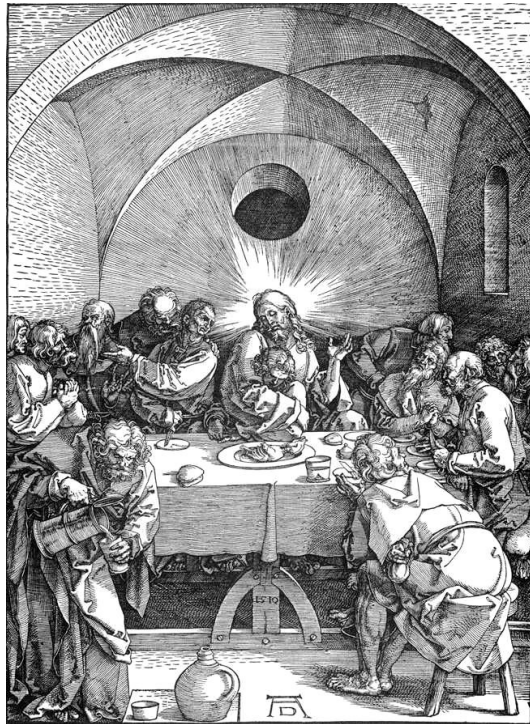
---

<sup>159</sup> Durante su segunda estancia en Italia, Durero visitó diversas ciudades del norte a lo largo de los dos años que pasó allí: Venecia, Florencia, Padua, Bologna, seguramente Roma y tal vez Milán, aunque no hay constancia fehaciente de esto último. Lo que parece más factible es que conociera el fresco de Da Vinci mediante reproducciones. La obra de Da Vinci fue frecuentemente versionada durante el Renacimiento, alcanzando gran popularidad en los Países Bajos. Durero probablemente supiese de ella a partir de una interpretación de Rafael Sanzio grabada por Marcantonio Raimondi, que pudo llegar a sus manos a través de Tomaso Vincidor (el cual había sido discípulo de Rafael), y con quien se sabe que intercambió estampas allá por el 1520, cuando ambos coincidieron en Amberes.

<sup>160</sup> El conjunto de estampas que compusieron *La Pequeña Pasión* fueron realizadas entre 1509 y 1511, cuando se editó. Existe una versión en cobre que llevó a cabo entre 1507 y 1513.

<sup>161</sup> *La Gran Pasión* se grabó entre 1498 y 1510. La *Última Cena* fue de las estampas más tardías de esta serie.

consigue centrar toda la atención en el acontecimiento representado, aunque ello le obligue a utilizar una perspectiva mucho más convencional. Al carecer de un horizonte de proyección distanciado del espectador, Durero se vale de los clásicos recursos de proporcionalidad espacial y solapamiento entre figuras situadas en planos distintos para sugerir la profundidad.



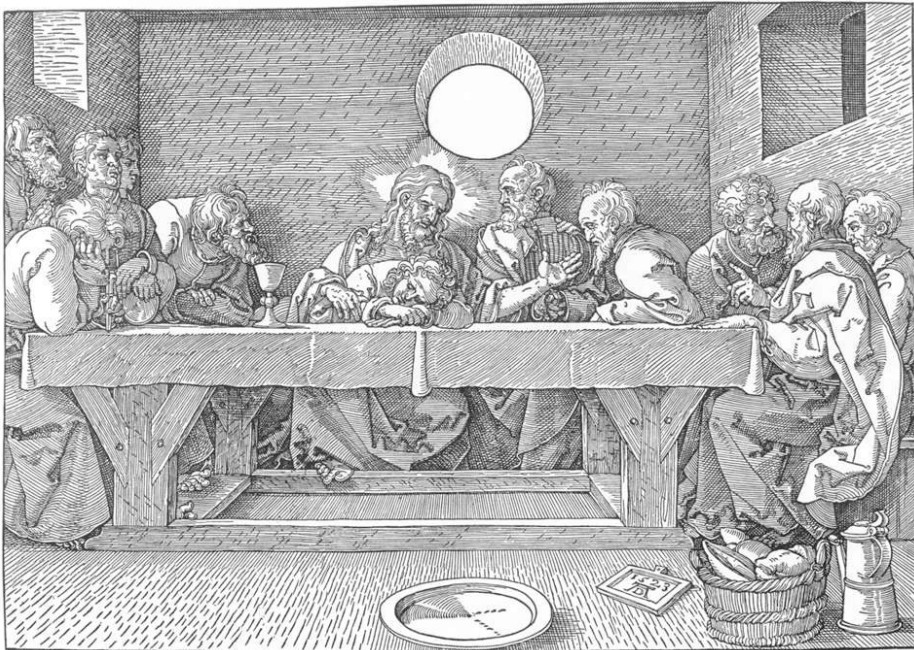
19. Alberto Durero, *La Última Cena*, serie *La Pasión Pequeña*, 1509-11. Xilografía.

20. Alberto Durero, *La Última Cena*, serie *La Gran Pasión*, 1510. Xilografía.

Tal y como apunta Panofsky<sup>162</sup>, parece como si Durero hubiese introducido todas estas diferencias para reafirmar su originalidad frente a la popularidad de la obra de Da Vinci. Sin embargo, en nuestra opinión, estas diferencias vienen, en gran medida, determinadas por la composición vertical de la pieza. Una composición que es más una imposición que una elección explícitamente meditada para la escena, pues visto el gran número de personajes que la integran, parece que lo lógico hubiese sido que Durero optara por representar la *cena* en formato horizontal. Sin embargo, con toda probabilidad esta disposición de la imagen estuvo sujeta al criterio estructural de la serie, concebida toda en vertical, lo que le obligó a agrupar a los protagonistas para poder darles cabida, ubicándolos en distintos planos y solapándolos. No

<sup>162</sup> **PANOFSKY**, Edwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. 2ª ed. Madrid: Alianza Forma, 1989. Ed. orig: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: University Press, 1955. pp. 232.

obstante el resultado es una composición muy diferente a la propuesta horizontal de Da Vinci, que fue la que finalmente se afianzó en el imaginario popular.



21. Alberto Durero, *Última Cena*, 1523. Xilografía.

En todo caso, en estas primeras versiones de la *Última Cena* de Durero, las figuras ni siquiera guardan una relación fisiognómica con las de Leonardo; pues sus rostros y actitudes delatan un lenguaje iconográfico claramente deudor de la tradición del grabado alemán. En cambio estas diferencias entre la obra de Da Vinci y Durero se reducen al comparar el fresco con la xilografía de 1523. Esta estampa pertenece a las últimas de un Durero que, coincidiendo con su aproximación a la corriente luterana, gana en serenidad y sobriedad<sup>163</sup>. Esta *cena* es, formalmente, mucho más clásica, empezando por la composición apaisada de la escena. En ella los personajes también son más comedidos. Y la luz es igualmente mucho más sobria. No

---

<sup>163</sup> Son muchos los indicios de la adhesión luterana de Durero en esta estampa. Toda la escena está concebida para transmitir la idea de que la *Última Cena* no era un sacrificio: la austeridad de la sala, la traslación de los elementos materiales al suelo, como el cesto del pan o la jarra de vino, una fuente vacía que destaca en primer término y que simboliza la ausencia del Cordero y el rechazo a la Eucaristía... Factores que reducen la *Última Cena* a un mero acto conmemorativo que niega su valor sacrificial. No obstante, ni siquiera se representa la *Última Cena* en sí, pues Durero no escoge el instante exacto en el que Cristo anuncia que será traicionado y que fue el que la mayoría de los artistas plasmaron; sino un momento posterior, en el que a la mesa ya no se encuentra Judas, y por lo tanto ya sólo quedan once Apóstoles. Esta estampa es un claro reflejo del espíritu alemán de la época.

existen contrastes tan dramáticos como en la de *La Gran Pasión*; la iluminación se reparte de una forma mucho más homogénea. Es más, si no fuese por el aura que se sitúa tras la cabeza de Cristo, su figura se encontraría al nivel de las que la rodean. En este sentido, y a diferencia de la estampa de *La Gran Pasión* donde la aureola del personaje de Cristo actúa más bien como refuerzo de una iluminación que ya de por sí apunta hacia él (con ese enorme plano de luz que proviene de la mesa vista en picado), en esta *Última Cena* Durero varía la perspectiva para poner el ojo del espectador a una altura más baja, a ras de la escena, mostrando una llaneza visual acorde con la sencillez de su iluminación.

La comparación entre la *Última Cena* de Leonardo Da Vinci y las de Durero nos revela dos concepciones de la luz muy semejantes en algunos aspectos, pero al mismo tiempo también muy dispares. Al respecto se podría decir que ambos mantienen en común el uso naturalista que hacen de la luz como agente visual y generador de espacio. Da Vinci concibe la *cena* bajo una iluminación homogénea procedente de un foco lateral e indefinido, ubicado fuera del marco de la representación; donde la función de las ventanas que abre al final de la sala no es tanto iluminar como proporcionar el contraste necesario para resaltar la figura central mediante un marcado contraluz. De la misma forma, Durero plantea una iluminación también lateral en todas sus versiones, e igualmente incluye un vano en el fondo de sus escenarios; pero a diferencia de la versión italiana, sus ventanas no tienen ningún cometido lumínico explícito. Su papel es más bien compositivo, pues se trata de vanos, valga la redundancia, vacíos.

En este sentido la luz que representa Leonardo es una luz atmosférica, y ante todo natural. En cambio Durero compagina esa misma luz, constructora de formas y espacio, con la introducción de las auras que rodean la cabeza de Cristo, de carácter notoriamente simbólico. Un recurso del que Leonardo prescinde, presentando al espectador una escena totalmente desmitificada, pero que en Durero adquiere una importancia visual sobresaliente. Sobre todo en la estampa perteneciente a la serie de *La Gran Pasión*. Estas aureolas fueron una constante a lo largo de la producción gráfica del grabador alemán sobre temática religiosa. De hecho, es un elemento que aún en su etapa más madura continúa utilizando. Un remanente iconográfico medieval que, paradójicamente, no encontramos en su pintura. Cuestión que nos lleva a preguntarnos el porqué de esa propensión a la representación gráfica -pero no pictórica- del aura, que advertimos no sólo en la producción gráfica de Durero, también en la de muchos otros grabadores, en ocasiones muy posteriores.

La aureola era un elemento simbólico que durante el medievo se había normalizado en las representaciones religiosas como atributo divino de la figura que la portaba. Pero este signo abstracto prácticamente había dejado de tener cabida en la pintura renacentista que, paso a paso, se había ido desprendiendo de cualquier síntoma de artificiosidad. No sucedió lo mismo en la estampa. Tal vez por ir a la zaga de la pintura, quizás por su vinculación con la ilustración, por tratarse de imágenes habitualmente monocromas o, probablemente, por una combinación de todas estas razones. El caso es que en el grabado persistió el uso de las auras incluso más allá del Renacimiento. Nuestra teoría al respecto es que su empleo respondía en gran medida a una cuestión tonal. Como sabemos, el principal sustento de la imagen gráfica, casi siempre compuesta por una sola tinta, era el claroscuro. En ausencia del apoyo del color como elemento definidor de la forma, el grabador encontró en el contraste el auxilio que necesitaba para resaltar aquello sobre lo que quería poner el acento. Eso era lo que precisamente le garantizaba el empleo de las auras, el contraste. En consecuencia podríamos conjeturar que el aura se convirtió en algo más que un atributo simbólico, también era una táctica formal, un recurso gráfico a través del cual destacar la presencia de determinados personajes mediante un fuerte contraste. Una fórmula valiosa, puesto que podía utilizarse con independencia de la iluminación del contexto escénico en el que aparecían las figuras para resaltarlas.

Como se comprueba al revisar sus grabados, Durero utilizó las auras con frecuencia, aunque en cierto modo se desmarcó de las primitivas tipologías personalizando su apariencia. Las aureolas de Durero son fogonazos de luz inmateriales que se alejan de la objetualidad de los aretes y circunferencias que empleaban sus coetáneos. La particular integración que hizo de ellas en sus escenas, aún a pesar del innegable efectismo que implicaba su uso, es relativamente fluida. Durero no traza un aura precisa y recortada, sino que utiliza un rayado que va desintegrándola, como si se tratase de una explosión lumínica. No obstante, en cuanto que se representan como fuentes emanantes de luz, se presupone un efecto iluminante alrededor de estos halos que sin embargo no llega a suceder. Las auras de Durero parecen emanar de algún punto por detrás del personaje más que del personaje en sí, lo que, unido al hecho de que su luz no se refleja en ningún elemento adyacente, las sitúa en un plano indeterminado que confiere a las estampas del alemán una nota de irrealidad discordante. Aunque también existen excepciones en las que, a falta de un escenario que contextualice la escena y que le

proporcione luz natural, Durero convierte el aura en un elemento luminoso e iluminante. Tal es el caso de la estampa *San Juan evangelista delante de la Virgen* <sup>164</sup>:



(...) donde vemos una aureola luminosa que circunda la figura de la Virgen con el niño y que parece iluminar la figura de San Juan. El efecto lumínico es más bien tosco, confiado a un tratamiento hecho a base de pocos signos decisivos. A pesar de todo, la obra en cuestión, que propone contrastes de claroscuro relativamente simplificados, nos transmite una fuerte impresión de luz. Es este sentido se podría afirmar que la xilografía de Durero se coloca entre la metáfora visual y la experiencia fenoménica de la luz; una luz que, todavía, parece tener su origen por detrás de la Virgen, más que ser una emanación directa.

22. Alberto Durero, *San Juan evangelista delante de la Virgen* frontispicio del *Apocalipsis cum figuris*, 1511. Xilografía.

En este sentido podríamos decir que en Durero se conjuga el rastro arcaizante del simbolismo lumínico de sus auras con la honda convicción naturalista bajo la que concibió el espacio y que es, en última instancia, la que prevalece. Fue de hecho su interés por la representación naturalista lo que le llevó a adentrarse en la teoría que sustentaba los nuevos principios que estaba aplicando y que tanto influyeron en su pensamiento estético. Los tratados que dejó sobre anatomía, y en especial sobre geometría, son la demostración del profundo interés que sentía por cuestiones como la representación espacial o las proporciones humanas. En ellos la luz también fue objeto de estudio. Durero, tomando como referencia las soluciones que Leonardo había dado a la construcción de las sombras proyectadas, profundizó en el comportamiento de la luz sobre las formas geométricas. Incluso se propuso crear un complejo

<sup>164</sup> ZAVAGNO, Daniele. "Imagini di luce. La rappresentazione della luminosità nell'arte religiosa". En: *La mente allo specchio. Studi di psicologia per l'arte*. Udine: Editorial Universitaria Udinese Srl, 2002. p.45.

*Tratado de Pintura general*, que nunca llegó a terminar<sup>165</sup>, donde pretendía tratar la problemática de la representación pictórica de la luz. Pero aunque finalmente Durero no pudo llegar a desarrollar por escrito su pensamiento en torno a la pintura, sí nos dejó un pequeño párrafo acerca del color del que se deduce la importancia que para él tenía la luz como agente atmosférico:

*Supón que un profano contemple tu cuadro, el cual, entre otras cosas, contiene una casaca roja, y diga: ¡Observa, amigo, qué bonito color rojo tiene la casaca por un lado, y por el otro tiene un color blanco o manchas claras!; entonces tu obra será censurable, y no le habrás satisfecho. Tienes que pintar una cosa roja de tal manera que sea roja toda ella, y al mismo tiempo parezca dotada de relieve, y así con todos los demás colores. Lo mismo deberás observar en el sombreado, porque no puedan decirte que un hermoso rojo está manchado de negro. Por eso, cuida de sombrear cada color con otro que armonice con él. Por ejemplo, tomemos un amarillo más oscuro que el color principal; pues si lo resaltas con verde o azul, se apartaría de su clase, y ya no se podría decir de él que es amarillo, sino un color cambiante como los de esas telas tornasoladas que se hacen con dos colores diferentes<sup>166</sup>.*

En esta breve reflexión se entrelazan dos conceptos que en la actualidad reciben una denominación clara y diferenciada: la *luminosidad relativa* y la *armonía del color*. La *luminosidad relativa* es una propiedad constante e independiente del color, aunque compatible con él, que se basa en la *reflectancia* de una determinada superficie en relación con las que la circundan. Cuando Durero recomienda que *no puedan decirte que un hermoso rojo está manchado de negro* (o de blanco), se refiere efectivamente a la *luminosidad*, cuya expresión formal entiende como una mezcla del color bien con blanco, bien con negro, según se representen luces o sombras -siguiendo la idea que introdujesen Alberti y Da Vinci-. Durero resalta la necesidad de que la luminancia de los colores se corresponda con la de sus adyacentes, pues si uno de ellos no se encontrase en correspondencia con su entorno, parecería una mancha autónoma. Por otro lado, un desorden en la *armonía del color* tendría una consecuencia perceptiva similar a un desajuste en las luminosidades, pues si *resaltas con verde o azul* (un amarillo), *se apartaría de su clase*. Efectivamente, la teoría tradicional de la *armonización del color* establecía que la creación de conexiones favorecería la unidad del conjunto y evitaría disociaciones cromáticas incongruentes. Según el método de modelado volumétrico a través de complementarios -que llevaba practicándose desde hacía más de un siglo en los Países Bajos, y al que se le prestaba especial atención en la escuela de Amberes

---

<sup>165</sup> El libro que Durero quiso dedicar a *la Pintura*, y que pensaba escribir en 1523, se componía de una *Teoría de la luz y la sombra*, una *Teoría del color* y otra de *La composición*.

<sup>166</sup> *Ibidem*, pp. 280-281.



en la época de Durero- en una *armonía cromática* se observan tres tipos de colores, a saber: el *dominante*, el *tónico* y el *mediador*. El color *dominante* era el más neutro y de mayor extensión; el color *tónico* su complementario, el más potente, y servía para acentuar al primero; el color de *mediación* actuaba como transición entre los anteriores. Así, en el ejemplo propuesto por Durero, el amarillo sería el color *dominante*, el violeta su opuesto y *tónico*, mientras un rojo, o un azul según las preferencias, podría realizar las funciones de *mediación*.

No obstante, aunque Durero compartía la idea de que la combinación de colores armónicos favorecería la integridad de la escena, la volumetría y por lo tanto, la verosimilitud, parece claro que prefería sostener el equilibrio de la escena mediante la articulación de sus luminosidades. Una preferencia que bien podía estar relacionada con su experiencia como grabador, pues del grabado pudo aprender cómo, al prescindir del color, la integridad y credibilidad de la imagen dependía del claroscuro y, por lo tanto, de la relación entre luminosidades. Y probablemente por ello se aplicó con tanto interés en la creación de gamas tonales amplias, en la elaboración de nuevos y distintos tipos de entramados gráficos y en la armonía y proporcionalidad de los comportamientos lumínicos. Toda una serie de cualidades técnicas que, junto al resto de destrezas creativas e intelectuales a las que hemos ido haciendo referencia, hace que hoy día admiremos su producción gráfica y que le consideremos como el más hábil y completo grabador de su tiempo.

## 2.3 TRAS LA ESTELA DE DURERO

Si comenzásemos a revisar la historia desde la contemporaneidad hacia atrás, descubriríamos numerosos artistas en cuya obra la influencia de Durero resulta capital. Uno de esos artistas contemporáneos es el americano Tom Huck, cuyo compromiso con la gráfica comenzó, precisamente, a raíz de conocer los grabados de Durero. El trabajo de Huck se desarrolla prácticamente por entero a través de la xilografía, siempre en grandes dimensiones, a escala humana. La estética de su obra es muy rayana, técnica y metodológicamente hablando, a la del alemán, aunque evidentemente varía en cuanto a contenido. Huck, profundamente influido por la cultura de masas, subraya a través de sus xilografías el caos materialista en el que se ve sumergida la sociedad, y contrapone el vertiginoso ritmo vital que nos rodea a la meticulosa, larga y ardua labor de la talla casi artesanal de sus bloques de madera; proceso muy similar al que debió de emplear Durero para la elaboración de sus

delicados claroscuros. Por eso quizás, el primer impacto visual que provoca la obra de Huck nos retrotrae, necesariamente, al maestro alemán.



23. Tom Huck, *The Transformation of Brandy Baghead*, 2007-09. Tríptico xilográfico.

Pero si Durero se convirtió en un hito de la historia del arte seriado fue también por la influencia que ejerció en sus contemporáneos. Su personalísimo talento creativo dejó huella allá por donde pasó. Como cabe esperar, el influjo de Durero fue especialmente acusado entre los artistas germanos y neerlandeses, tanto contemporáneos como posteriores. Es el caso del holandés Lucas van Leyden, en cuyas obras se aprecia un notable giro estilístico a partir del encuentro que tuvo con Durero en Amberes<sup>167</sup>; especialmente en lo tocante a la construcción del claroscuro de sus estampas, cuyos contrastes van Leyden acentúa. Aunque igualmente encontramos ecos estilísticos del maestro alemán entre grabadores de generaciones

---

<sup>167</sup> El encuentro tuvo lugar en 1521.

posteriores como los neerlandeses Hieronymus Werix, Johan Sadeler o Hendrick Goltzius. De hecho, también observamos rastros de la influencia de Durero tras su paso por la península italiana.

Una clara muestra del influjo que ejerció sobre los grabadores italianos se observa en los grabados de Marcantonio Raimondi, con quien Durero llegó incluso a querellarse por plagiar y vender estampas como si fuesen de su autoría. Raimondi no sólo tomó prestado del alemán elementos estilísticos e iconográficos, también su técnica. Lo que Raimondi aprendió de copiar a Durero sin duda le ayudó a convertirse en uno de los más reconocidos grabadores italianos de la época. De hecho, tras el litigio con Durero, Raimondi marcha a Roma, donde se une al círculo de grabadores al servicio de Rafael Sanzio, que en esos momentos dominaba el panorama del grabado en la ciudad. Allí se dedicó a reproducir los “modelos” y las obras de éste y otros pintores, como Giulio Romano o Luca Penni. Aunque Raimondi no tardaría en destacar y hacerse de sus propios seguidores (Agostino Mussi, Marco Dente). Es más, la difusión de las imágenes que estampó junto a ellos fue tan amplia y adquirieron tanta fama que inclusive Durero, a la muerte de Rafael, llegó a intercambiar estampas suyas por otras de este grupo de artistas.



24. Rafael Sanzio, *La ninfa Galatea*, 1512. Fresco, Villa Farnesina (Roma).



25. Marcantonio Raimondi, *Galatea*, 1515. Buril. Basado en el fresco de Rafael Sanzio.

A lo largo del siglo XVI resultó habitual que en torno a cada taller de pintura floreciese una cantera de grabadores, como la que se estableció alrededor de Tiziano. De los círculos italianos surgió una importante corriente del grabado de época: la de aquellos que se emplearon en la técnica del *chiaroscuro*, también llamada *camafeo* (o *camaieu*). El *chiaroscuro* era un técnica xilográfica mediante la cual se producían estampas a varias tintas; un procedimiento que alcanzaría gran popularidad y que ya aparece descrito en las *Vidas* de Vasari, quien dijo que había sido un invento de Ugo da Carpi, el cual realizaba sus xilografías *en tres planchas; en la primera destacaba los trazos y perfiles, en la segunda los medios tonos al lado de los perfiles y el sombreado con acuarela, y en la tercera las luces y el fondo. Como luz dejaba el blanco del papel y teñía todo el fondo.*<sup>168</sup> Se trataba de estampas muy elaboradas en las que se empleaban distintos tonos de colores neutros y en cuya ejecución efectivamente destacó Ugo da Carpi; aunque parece ser que realmente esta técnica no fue invención suya, sino que nació en Alemania allá por principios del siglo XVI, donde Hans Burgkmair, Lucas Cranach y otros como Hans Wechtlin<sup>169</sup> o Hans Baldung (también llamado Grien) ya practicaban el procedimiento.

La técnica del camafeo se vio notoriamente influida por dos cuestiones. De una parte por el método de abocetaje que empleaban los pintores renacentistas, quienes tenían por costumbre trazar un esbozo previo antes de aplicar el color donde detallaban el tonos que correspondía a cada matiz; nos referimos a la conocida técnica de la grisalla, con la que el camafeo mantenía evidentes analogías. De otra parte por los tradicionales dibujos a la aguada, que los pintores utilizaban con frecuencia para proyectar sus ideas y cuyas cualidades formales

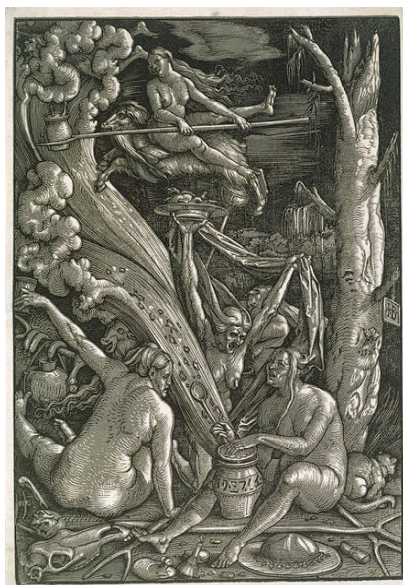
---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 134.

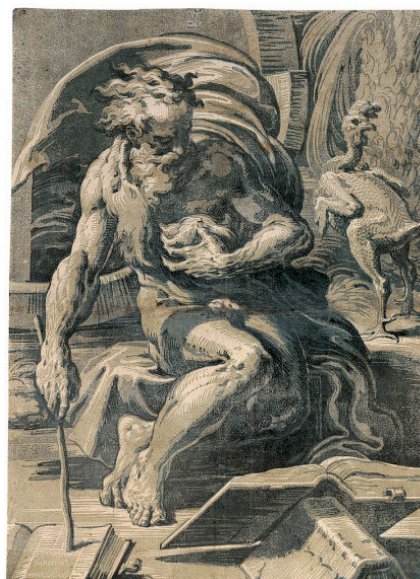
<sup>169</sup> Cfr. **ESTEVE BOTEY**, Francisco, *Historia del grabado*. Madrid: Editorial Labor, 1997. Colección Aprendiz. p. 113. Nombrado como Hans Ulrich Waechtein. Botey apunta a que éste fue el inventor del camafeo, aunque es difícil asegurarlo con certeza, porque fue un método de estampación que ensayó la mayor parte de los grabadores germánicos, incluido Durero (según el mismo Botey). Lo que sí parece claro es que la técnica llegó a Italia alrededor de 1516, de mano de Ugo da Carpi.



con toda probabilidad quisieron imitar los grabadores.<sup>170</sup> En cualquier caso, lo que parece claro es que entre los artistas de la época fue una práctica habitual el manejo de imágenes tonales. Y que incluso, teniendo la oportunidad de introducir el color en el grabado (la técnica del *chiaroscuro* bien podría haberse adaptado para realizar estampaciones policromas, de hecho fue la base del posterior desarrollo del grabado a color) no lo hicieron. En este sentido cabe afirmar que el vínculo que mantuvo el grabado con el dibujo, unido a su predisposición procedimental para el claroscuro, tuvo tal peso en la estampa que determinó la evolución formal de sus imágenes.



26. Hans Baldung, *Scene of Witchcraft*, 1510. Camafeo impreso en gris y negro.



27. Ugo da Carpi, *Diogenes*, aprox. 1524-29. Camafeo basado en Parmigiano.

<sup>170</sup> (...) la xilografía o grabado en madera, de origen tan incierto como debatido entre los pueblos del Occidente de Europa por su importancia para la causa de la civilización, se enriqueció en el curso del siglo XVI con formas imprevistas que le dieron una vitalidad sin precedentes. Se empezó a grabar en claroscuro o en camafeu – como dicen los franceses – dando con ello aplicación a la madera en el primer paso para la resolución de un problema nuevo y verdaderamente importante, superponiendo algunas planchas grabadas por medio de dos o más puntos de mira (registro que siempre se procura disponer disimuladamente) para obtener un resultado único en relación con el dibujo que interpreta. Origen, impensado a la sazón, del proceso que más tarde había de seguirse para obtener el procedimiento de estampar el grabado en color con varias planchas. Los alemanes dieron este primer ejemplo para la consecución de otro aspecto muy interesante: dar la impresión en una estampa del dibujo a pluma realzado con aguada sobre un papel de tono gris. Ello lo resolvieron con dos planchas: una para el trazado de la línea del dibujo, y la otra como fondo uniforme del papel, entallada en los lugares precisos para dejar en hueco los espacios destinados a la conservación de los blancos. Loc. Cit. Nota en relación al camafeo: más adelante también se haría común el empleo de tres planchas, introduciendo un tono de tinta intermedio.

En el ámbito iconográfico, sin embargo, fue la pintura el principal referente para los grabadores de la época. Durante el siglo XVI el grabado se hallaba en conexión directa con la disciplina reina y a su lado experimentó una gran evolución como sistema de reproducción. Es sabido que tanto Rafael como Tiziano solían dibujar sobre las planchas que después se ocupaban otros de retocar y estampar pero, tal y como subraya Landau<sup>171</sup>, parece que a partir de 1530 se va perdiendo esta práctica. Comienza entonces la época del llamado grabado de “reproducción” en Italia. Los artistas que idean la imagen ya no intervienen directamente sobre la matriz, sino que son otros los que copian sus dibujos y sus obras para después reproducirlos. El esfuerzo por copiar al detalle las obras de los maestros repercute en la elaboración de los grabados, que cada vez son más minuciosos y casi siempre contienen un preciso estudio tonal. Así, entre los grabadores empiezan a normalizarse ciertas fórmulas de hacer, sobre todo en lo que respecta a los tramados, donde la perfección en el paralelismo de las líneas llegaría a considerarse un elogioso signo de calidad. La difusión de estos y otros formalismos desembocaron en una suerte de estandarización estilística que también traspasó las fronteras italianas. Su expansión, en el caso concreto de la estampa, fue producto directo de la cada vez más frecuente visita de grabadores extranjeros a Italia, a donde llegaban para instruirse con los grandes maestros renacentistas, para copiar sus obras y aprender la técnica del grabado que se practicaba en el que era el centro cultural de occidente. De esta manera la esencia de la estampa italiana comienza a diluirse, mientras centroeuropa se nutre de una prolífica y experimentada cantera de grabadores versados en esa escuela.

Es entonces, en esta época del auge del grabado como medio de reproducción, cuando se profesionaliza su práctica. Habitualmente los grabadores se habían hecho cargo de todo el proceso de elaboración y publicación de sus estampas, pero conforme avanza el siglo XVI el grabado va alcanzando un grado de especialización cada vez mayor y en las ciudades europeas más prósperas comienzan a establecerse talleres dedicados exclusivamente a la edición gráfica. Estos talleres son fundados y dirigidos por la figura del editor, quien se ocupa de controlar el proceso de estampación, rodeándose de la mano de obra necesaria para la producción y edición de toda clase de estampas y libros ilustrados -artistas, dibujantes de composiciones, grabadores, calígrafos, iluminadores...-. De hecho, durante este siglo son mayoría los grabadores que optan por trabajar al amparo de los talleres editoriales, que les abastecen de encargos y publican sus trabajos. Un sistema que propició a los grabadores una

---

<sup>171</sup> LANDAU, David y PARSHALL, Peter. *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven: Yale University Press, 1994. pp. 120-121.

gran libertad para viajar por distintas ciudades, reproduciendo paisajes y obras de pintores afamados, mientras proporcionaban a sus editores imágenes de lo más variado. No obstante, debemos subrayar que, a pesar de tratarse de una época en la que el grabado se halla sujeto a esta citada tendencia reproductiva y homogeneizante, no faltaron exponentes que contribuyesen a la continuidad evolutiva de la estampa, ensayando nuevos y valiosos recursos gráficos e ideando excelentes composiciones originales.

A este respecto merece especial atención la actividad gráfica que surgió en los Países Bajos, donde los talleres de edición tuvieron una acogida especialmente exitosa, y donde se gestó un particularísimo estilo fruto de la fusión de la tradición flamenca con las tendencias propiamente italianas. Allí la técnica del grabado a buril había empezado a cobrar mucha popularidad a partir de los años treinta<sup>172</sup>, en parte por la influencia recibida de Italia (que era, como cabe suponer, no sólo un referente estilístico, también técnico), en parte porque permitía tiradas mayores que la xilografía. Además, las matrices metálicas permitían trazar imágenes mucho más detalladas, y por lo tanto más adecuadas al menester reproductivo. En definitiva, toda una serie de factores que mejoraron la efectividad del grabado como sistema de reproducción y que, en consecuencia, también optimizaron la productividad de los talleres de edición. Entre los editores neerlandeses que más fama adquirieron a lo largo del XVI estuvieron Cristóbal Palatino y Hieronymus Cock<sup>173</sup>, ambos asentados en Amberes. Sus respectivos talleres atrajeron a numerosos artistas y pensadores y a un importante grupo de grabadores que, sin duda, contribuyeron a hacer de la ciudad uno de los principales focos de referencia para la estampa centroeuropea de la segunda mitad de siglo. Entre estos últimos destacaron

---

<sup>172</sup> Aunque se utilizaba, el aguafuerte aún no había sido bien aceptado. La libertad dibujística que permitía no acababa de encajar en las tendencias estéticas de la época.

<sup>173</sup> Tanto Cristóbal Palatino como Hieronymus Cock se establecieron en Amberes a mediados del XVI. El taller del primero se especializó en la edición de libros. El de Cock estuvo dedicado a la edición de álbumes y estampas sueltas.

nombres como Pieter Brueghel<sup>174</sup>, Johan Sadeler<sup>175</sup>, Philip Galle<sup>176</sup> o Cornelis Cort, a quien más tarde nos referiremos; todos ellos trabajaron activamente dentro del circuito editorial de los Países Bajos y sus estampas fueron muy celebradas.

En cualquier caso, la punta de lanza del panorama artístico occidental continuaba siendo Italia, que durante el XVI se había convertido en un centro de peregrinación obligado para todo creador que se preciara. Allí fue especialmente significativa la presencia de grabadores (y también editores<sup>177</sup>) procedentes de los Países Bajos. Roma y la región del Véneto (y Florencia en menor medida) fueron los principales puntos de destino de los artistas que bajaban del norte buscando la cuna del Renacimiento<sup>178</sup>. En Roma encontraron la pureza de las formas clásicas, directamente emanada del bagaje arqueológico de la ciudad, y modelos renacentistas de primer orden, como Rafael o Miguel Ángel y más tarde otros como Barocci. Aunque entre Roma y Venecia, fue sin duda esta última el destino más popular. En esta época Venecia es el centro de todas las miradas. Su pintura colorista y las calidades tonales que conseguían los artistas venecianos atrajo a numerosos grabadores que quisieron reproducir la pericia de los maestros más distinguidos, sobre todo Tiziano, pero también Tintoretto, Bassano, etc...

Obviamente, a consecuencia de esta red de intercambios, la evolución del grabado en los Países Bajos se vio necesariamente vinculada al desarrollo del pensamiento y la creación italianas, donde se estaban dando una serie de importantes cambios. El dilema estético que

---

<sup>174</sup> Pieter Brueghel, uno de los máximos exponentes de la tradición y la estética flamenca del XV y uno de los más imaginativos creadores de composiciones. Siendo ya mayor, colaboró intensamente en el taller de Hieronymus Cock.

<sup>175</sup> De la estirpe de los Sadeler (Johan y Raphael). Fueron de últimos en viajar a Italia, a finales del XVI.

<sup>176</sup> Philip Galle fue uno de los mejores representantes flamencos de la miscelánea estética que caracterizó al grabado de los Países Bajos durante la segunda mitad de siglo. Pues no sólo supo ir integrando las nuevas ideas renacentistas en su propio lenguaje gráfico, también supo adaptarse a los cambios que se iban gestando y a los estilos de los autores que habitualmente reproducía. Inicialmente radicado en Haarlem, Galle formó parte del circuito de Cock, aunque siempre mantuvo un cierto grado de independencia. Viajó a Francia, Alemania e Italia antes de mudarse a Amberes, en 1563, donde fundó su taller y publicó sus propios grabados.

<sup>177</sup> Se sabe que Hieronymus Cock visitó Italia alrededor de 1548 para informarse de los sistemas de estampación que utilizaban los grandes editores de allí, como Antonio Salamanca o Lafrery.

<sup>178</sup> Aunque entre los grabadores neerlandeses fue habitual realizar la pertinente estancia en Italia para conocer en primicia las novedades que allí se estaban dando -tanto a nivel plástico como filosófico-, también sucedió a la inversa. Destacados grabadores italianos, como Giorgio Ghisi, visitaron los Países Bajos introduciendo consigo el espíritu humanista originario. Ghisi trabajó en el taller de Cock durante una larga temporada a mediados de siglo.



encontraron los artistas que viajaron a Italia en esa época<sup>179</sup> se caracterizó, a grandes rasgos, por la confrontación estilística entre Venecia y el resto del territorio italiano, con Florencia y Roma a la cabeza. A diferencia del purismo clasicista que mantuvieron las escuelas florentina y romana, la escuela veneciana había evolucionado hacia un estilo original y diferenciado, caracterizado por un particular entendimiento del color. Tanto es así que la expresión *dibujo florentino* y *colorido veneciano*<sup>180</sup> se convirtió en un tópico de los textos renacentistas; síntesis de las dos tendencias pictóricas que dominaban el panorama artístico italiano del momento. Esta diferencia de criterios sobre qué valor pictórico debía prevalecer en la pintura, fue ampliamente debatida desde la teoría. No obstante, a partir de los años cuarenta y hasta inicios del XVII se produjo una extraordinaria actividad teórica en Italia, entre cuyos participantes no faltaron representantes de esa disyuntiva entre dibujo y color. Por un lado, autores de la talla de Vasari defendieron el dibujo como esencia de las artes plásticas; por otro, influyentes escritores venecianos como Paolo Pino, creyeron en la superioridad del color ante el resto de atributos pictóricos.

Como subrayó Danto, Giorgio Vasari jugó un papel fundamental<sup>181</sup> en el devenir del arte. Vasari creyó en la herencia de su pasado más reciente, y ello le impulsó a realizar un complejo

---

<sup>179</sup> El Alto Renacimiento italiano -que comprendió las primeras décadas del siglo XVI- se caracterizó por la pervivencia del ideal clásico. Pero diferencia del siglo anterior, durante el cual la relación entre arte y naturaleza había sido la principal preocupación, en éste fueron los problemas intrínsecos al arte los que acapararon páginas y páginas de múltiples reflexiones. No obstante, durante la segunda mitad de siglo el clasicismo inicial devino en un rígido formalismo que competía con el auge de nuevas escuelas, como la veneciana, que sería el origen de la corriente manierista que dominó a partir de los años 30. El paso de la estética renacentista hacia el Manierismo queda reflejado en las palabras que el historiador Harnold Hauser dedica a Rafael: *Junto a las obras maestras del clasicismo griego, las obras de Rafael constituyen el ejemplo más perfecto de la falta de distancia entre naturaleza y arte, de la distensión de la forma unida al pleno dominio de la materia, de la superación absoluta de todo lo excesivo, forzado y enfermizo, de la serenidad y reserva unidas a una concentración total, en una palabra, de aquel equilibrio entre los elementos de la obra que constituye la esencia de lo clásico.* [HAUSER, Arnold. *Pintura y Manierismo*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1972. p. 30.] Y puntualiza: *Al riguroso carácter normativo, a la absoluta ejemplaridad del arte de Rafael, el manierismo reaccionó con un exceso de subjetivismo, irracionalismo y manía de originalidad, ya que en una cultura dinámica como la del Renacimiento las reglas del arte sólo mantienen su validez cuando no están establecidas y codificadas* [Ibídem p. 40].

<sup>180</sup> Expresión construida a raíz de la frase de Paolo Pino: "(...) *voi parlate come veneziano, non già come pittore*". PINO, Paolo. *Dialogo di pittura* [en línea]. Biblioteca digital Intratex. Disponible en web: <[http://www.intratext.com/IXT/ITA1684/\\_P2.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ITA1684/_P2.HTM)> [consulta: 17 de enero de 2006]. Capítulo I.

<sup>181</sup> El filósofo y crítico del arte Arthur C. Danto señaló a Vasari como punto de partida de la historia del arte: *el modelo progresivo de la historia del arte tiene su origen en Vasari.* DANTÓ, Arthur Coleman. *El final del Arte*, 1984 [en línea]. Idea Sapiens, textos originales. Disponible en web: <<http://www.ideasapiens.com/arte/estetica/finalarte.htm>>, [consulta: 22 de Abril de 2006].

análisis histórico-crítico que recogió bajo el título de *Las Vidas*<sup>182</sup>. Este libro fue un auténtico referente entre sus contemporáneos. En él Vasari demostró su compromiso con las problemáticas creativas de su tiempo, posicionándose abiertamente en aquellos asuntos que creyó substanciales. Una de las principales cuestiones sobre las que reflexionó fue sobre los principios que sustentaban el arte. A este respecto su postura fue determinante. Vasari defendió, ante todo, que el dibujo era base de las artes plásticas. Para Vasari el dibujo era el *fundamento y, aún más, es la misma alma que concibe y nutre en sí misma todas las demostraciones del intelecto, y en su origen era más perfecto que el resto de todas las cosas*<sup>183</sup>. La importancia que Vasari dio al dibujo responde abiertamente a su formación florentina, enfrentada a una escuela veneciana, de claras preferencias coloristas<sup>184</sup>. Del dibujo destacó particularmente el valor del claroscuro como recurso representacional clave en la construcción tonal de la obra pictórica; pues, además de ser una preciada herramienta compositiva, también resultaba determinante para su armonización. De hecho, Vasari parece hacerse eco de las palabras de Durero cuando anima al artista a procurar la armonía a través del modulado del claroscuro, de forma que los colores queden integrados y no se desconecten de la entonación global de la escena<sup>185</sup>:

*...deberán estar convenientemente sombreados, según sea el movimiento del cuerpo que cubren, tal como se ve en la figura humana, cuyas partes más próximas a la vista aparecen iluminadas, en tanto que, al alejarse, los colores y las luces se apagan gradualmente. (...) los colores deben utilizarse con tanta unidad que sombras y luces tengan armonía perfecta y no dureza disonante*

---

<sup>182</sup> *Las Vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*. Título original: *Le vite de' piú eccellenti Pittori, Scultori et Architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri*. *Las Vidas* fue novedosa en muchos aspectos. Por un lado, si bien puede considerarse que Vasari estuvo más preocupado por la *historia del estilo* que por la *historia del artista*, al estructurar su libro por biografías concedió al artista un rango de individualidad sin precedentes hasta entonces -al respecto Danto, apuntó que Vasari escribió sus *vidas* bajo la ferrea convicción de Italia había dado origen al nuevo arte, y que su culmen era Miguel Ángel-. Por otra parte, el enfoque literario propuesto por Vasari -lejano ya a los modelos tratadistas- abre la lectura de su obra a un público más amplio, no sólo a los artistas, también a otros círculos intelectuales interesados en el mundo del arte. No en vano Vasari acuñó el término *Renacimiento* -*Rinascita*- con el que hoy nos referimos a su época. De hecho su libro constituye actualmente un referente indispensable para la teoría del arte.

<sup>183</sup> **VASARI**, *Op. Cit.* p. 137. En su *Introducción alla Pintura* reza: *el dibujo, padre de nuestras artes, Arquitectura, Escultura y Pintura...*

<sup>184</sup> En la obra de Vasari se refleja una clara preferencia por el arte florentino, que cree auténtico origen del nuevo arte. De hecho Vasari obvia sistemáticamente el arte veneciano; como demuestra el capítulo dedicado a Tiziano, que no fue incluido hasta la segunda edición del libro, y en el que se aprecia su falta de neutralidad.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 113.

*y separaciones desagradables, a excepción de las proyecciones de sombras, que son las sombras que proyectan unas figuras sobre otras cuando la luz da justo encima.*

De esta forma, al igual que sucede en la pintura, para conseguir la armonía en el dibujo será necesario *cuidarse de las iluminaciones demasiado contrastadas y tratar de que todo lo pintado no parezca artificioso sino vivo y con volumen real, y esto es el auténtico dibujo...*<sup>186</sup>. Bajo esta premisa se establece una pauta general para la representación del claroscuro, acorde al espíritu científico de la época, según la cual se distinguen tres espacios tonales básicos como punto de partida para la construcción del volumen: el reservado a las luces, el propio de las sombras y el correspondiente al tránsito entre ambas, el de los medios tonos<sup>187</sup>. No obstante en *Las Vidas* se reconoce con frecuencia al Vasari pintor que, conocedor de la metodología<sup>188</sup> y del quehacer creativo, hace gala de sus conocimientos técnicos<sup>189</sup>, muchos de ellos aprehendidos de los grandes maestros que le precedieron; tal es el caso de sus apreciaciones sobre las aplicaciones compositivo-espaciales del *sfumato*:

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>187</sup> *Un pintor con buen juicio debe mantener el centro del plano con colores claros y los fondos y extremos con colores oscuros y entre unos y otros colores medianos degradados entre lo oscuro y lo claro, y, al unirse estos tres campos, todo lo que hay entre un lineamiento y otro resalta y aparece destacado y con volumen. Bien es verdad que estos tres campos no pueden bastar; debe dividirse cada uno en dos tonalidades al menos, haciendo en el campo claro otra tonalidad menos clara y en el oscuro, dos más claras, y en el intermedio, una tonalidad más clara y otra más oscura. Cuando los tonos de un solo color, sea el que sea, estén esfumados, se verá poco a poco aparecer el claro, después menos claro y más tarde más oscuro, de tal forma que al final aparecerá el negro puro.* *Ibidem*, p. 107.

<sup>188</sup> Vasari hace mención a cómo, por ejemplo, los pintores en ocasiones se valían de moldes escultóricos para la correcta representación de las sombras: *Algunos maestros acostumbran a hacer moldes de barro sobre un plano, y sitúan sobre ellos las figuras para ver las proyecciones, es decir, las proyecciones de sombras sobre el plano causadas por un punto de luz al interponerse las figuras, y que serán mucho más crudas si la causa es el sol.* *Ibidem*, p. 110.

<sup>189</sup> Probablemente fue este amplio conocimiento interno de los entresijos técnicos y los métodos que utilizaban los artistas para auxiliarse en sus creaciones lo que llevó a Vasari a tratar del grabado en su libro. La de Vasari fue una de las primeras referencias teóricas acerca de los métodos de estampación; aunque sus comentarios sobre el tema no son especialmente remarcables, pues prácticamente se limitaron a exponer los orígenes de la técnica del grabado en cobre. Según describe, el grabado a buril fue descubierto por Maso Finiguerra a partir de las pruebas de nielado que realizaban los orfebres, quienes trazaban sus diseños sobre la plata de *la misma forma que se hace el dibujo a pluma* [*Ibidem*, p. 131] para después tallarlos con el buril. Con ello Vasari establecía un vínculo directo entre dibujo y grabado, pues *tallar*, a efectos, es *dibujar*. Una afirmación que, como explicamos en el capítulo anterior, tradicionalmente se había venido dando por válida, hasta que pudieron datarse buriles anteriores a los de Finiguerra procedentes de Alemania. Probablemente Vasari se permitió la licencia de adjudicar el invento a su compatriota para así ensalzar aún más si cabe la originalidad del prolífico arte italiano.

*Conviene, por tanto, que las formas de las figuras que se pretenden fieras estén pintadas con movimiento y gallardía, y que difumine aquellas que están lejanas de las del primer plano por medio de sombras y con colores cada vez más oscuros.*<sup>190</sup>

No obstante, desde que Alberti inaugurara la teoría del arte, se había conservado la conciencia general de una cierta relación existente entre el color y la luz. En este sentido Vasari, siguiendo la estela de Leonardo, consideró a ambos como elementos dependientes, aunque autónomos a un tiempo. Sin embargo, será en el territorio veneciano donde la frontera entre *lume* y *colore* finalmente se diluya; pues allí críticos y artistas comenzaron a dejar de pensar en luz y color como cualidades individuales<sup>191</sup>.

El contrapunto a las ideas promovidas por Vasari se encontró en la teoría del arte veneciana. A diferencia de los florentinos, los teóricos y pintores venecianos entendieron que la esencia de lo pictórico residía en el color, y no tanto en el dibujo. Una de las principales aportaciones al respecto fue el tratado *Diálogo sobre la pintura*<sup>192</sup> de Paolo Pino. Para Pino, igual que para el influyente escritor y también veneciano Ludovico Dolce, la pintura se componía de tres elementos básicos y diferenciados: *disegno*, *invenzione* e *colore*<sup>193</sup>. Una catalogación que, en muchos puntos, encuentra sustento en los principios pictóricos albertianos, pero reelaborados en función de una nueva estructura donde el color posee la máxima relevancia. De las ideas propuestas por Pino en torno a la importancia del color, cabe

---

<sup>190</sup> *Loc. Cit.*

<sup>191</sup> (...) *La misión principal de la luz en la pintura es dar volumen a las figuras y objetos representados, lograr el bulto redondo y hacerles “salir” del lienzo plano, o del muro, donde están representados. La primera ruptura en esta separación entre la luz y el color es el sfumato de Leonardo. Pero el proceso de la supresión de las barreras entre lume y colore, se llevó a cabo en Venecia, donde artistas y críticos dejaron de considerarlas como cualidades separadas.* **BARASCH**, *Op. Cit.* p. 212.

<sup>192</sup> El *Diálogo sobre la pintura* de Paolo Pino, artista perteneciente a la escuela veneciana del XVI, tuvo gran repercusión en su época. No en vano está considerado como el primer tratado sobre pintura escrito en Venecia.

<sup>193</sup> No obstante Pino distinguió diversas subcategorías tanto en el dibujo como en el color. Concretamente, dentro del *disegno*, reconoce cuatro partes: *giudicio* (disposición natural), *circonscrizione* (esbozo -lineal y tonal-), *pratica* (habilidad) y *composizione* (armonización de las partes y el conjunto). A este respecto, una de las novedades más destacables que introdujeron los teóricos venecianos fue la relación directa que establecieron entre *disegno* y el concepto de *circonscrizione*. La *circonscrizione* había sido uno de los tres componentes esenciales que Alberti identificó dentro de la pintura (*circumscripção*, *compositio* y *luminum receptio*).-definida como el *límite de las cosas*- Una definición somera y ciertamente abstracta, pero cuyo significado los teóricos venecianos especificarán al asociarla a una aplicación gráfica concreta. Para éstos su acepción va más allá del sobrio contorneado de las formas, abarcando también lo referente a la representación interna de los volúmenes a partir del claroscuro. En palabras del propio Pino: (...) *aprenderéis la circunscripción, sea el perfilar, contornear las figuras, y darle claros y oscuros a todas las cosas, en el mismo modo en que representáis un esbozo.* **PINO**, *Op. Cit.*, Capítulo XIII.

resaltar el vínculo que observó entre éste y la luz. Pino estableció una asociación directa entre la luz y el color incluyendo a la primera dentro de lo que, creyó, eran las cualidades propiamente cromáticas; esto es, *propietà, prontezza y lume*<sup>194</sup>. Esta conexión entre luz y color tuvo consecuencias irrevocables en el pensamiento estético. Para el artista veneciano el valor plástico de una obra se reflejaba en su riqueza de matices cromáticos, en oposición a la primacía del volumen florentino. Así, mientras que los que optaron por la estética clasicista pintaban con colores preferiblemente puros, intactos; en Venecia se apostaba por una fórmula muy distinta, sustentada en la entonación general de la obra a partir de los medios tonos. La denominada *suavidad en el tratamiento del color* veneciana tuvo una amplia aceptación en el Renacimiento tardío. Los continuos elogios que recibía el sombreado a media luz veneciano contribuyeron a que el novedoso tratamiento del color fuese considerado como un auténtico logro por los contemporáneos de la época; de hecho, la integración cromática llegaría a convertirse en uno de los principales objetivos estéticos de los manieristas, quienes no dudaron en supeditar la entonación a la propia racionalidad estructural de la obra. Este triunfo de la luz sobre los planteamientos estéticos del Renacimiento queda patente en la última etapa creativa de Tiziano; tal y como, siglos más tarde, observó el pintor expresionista Oskar Kokoschka<sup>195</sup>:

*... la Pietà de la Academia de Venecia, posiblemente su última obra, en la que la luz, más allá de la concepción vigente en el Renacimiento de la perspectiva estática, transforma y renueva dinámicamente el espacio, consiguiendo incluso que las figuras parezcan moverse.*

*La mirada errante del observador no es introducida en el cuadro por la percepción de unos contornos y unos colores locales, como había ocurrido hasta entonces, sino por la luminosidad. Se trata de un logro creativo que supone por primera vez en la pintura el mismo milagro que significó la etapa jónica-arcaica para la escultura. En ésta, el espacio se disuelve en minúsculas facetas. La luz no se limita a rozar la superficie: la mueve. Así se superó de una vez por todas la influencia egipcia. La luz, y no sólo la masa cúbica, el volumen, paso a ser factor determinante de la composición espacial.*

En cualquier caso, tanto florentinos como venecianos, persiguieron un objetivo común en relación a la luz, fuese a través del equilibrio volumétrico del claroscuro o de la entonación cromática de la escena: conseguir la armonía tonal en sus representaciones. Además, las fuentes antiguas habían calado hondo en el Renacimiento, y la idea implantada de que cada

---

<sup>194</sup> Pino consideró que en el color podían identificarse tres categorías: *propietà, prontezza y lume*. Según éste la *propietà* es la justa aplicación del color; que debe ser decoroso y hallarse integrado en la dinámica tonal de la escena -la ya citada *armonía del color*-. La *prontezza* responde a la habilidad y la gracia del artista al aplicarlo. Mientras que el *lume*, la luz, la última de las categorías del color, se relaciona directamente con la obtención de volumen.

<sup>195</sup> KOKOSCHKA, Oskar. *Mi vida*. 1ª ed. Barcelona: Tusquets, 1988. Colección andanzas. p. 119.

objeto recibe su color de la naturaleza - muy presente en el pensamiento florentino del XV - continuará vigente a lo largo del siglo siguiente.

Esta idea de armonía tonal fue rápidamente asumida por los grabadores que visitaron Italia. La imagen estampada, construida casi siempre a una sola tinta, se sustentaba en los principios del claroscuro, en la sencilla y sobria modulación de los tonos monocromos (por extensión, también en la dificultad de síntesis del color), a través de los cuales debía conseguirse la armonía del conjunto compositivo. Este fue uno de los objetivos que se marcaron con frecuencia los grabadores: lograr reproducir la variedad tonal de las obras que utilizaban como modelo. Un buen representante de esta preocupación por la armonía tonal es Cornelis Cort, uno de los grabadores flamencos más comprometidos con el estilo italiano. Cort alternó estancias en Venecia, donde trabajó en el taller de Tiziano llevando con éxito a la gráfica un gran número de sus obras, y Roma, donde colaboró con distintos artistas, entre ellos Rafael. La contribución de Cort a la difusión del estilo renacentista en el territorio neerlandés a través de los grabados que enviaba al taller que Hieronymus Cock regentaba en Amberes, fue crucial; pues en sus matrices no sólo reproducía las composiciones de los maestros con quienes trabajó, también trataba de emular la factura de su tratamiento. En lo concerniente a esta última cuestión resultó fundamental la interpretación gráfica que hizo Cort de los valores lumínicos de las obras que copiaba; factor clave para la comprensión del concepto tonal y volumétrico que planteaban los modelos originales. De hecho, entre sus primeras estampas y aquellas realizadas tras el paso por el taller de Tiziano, se observa un notable giro en la forma de plantear el claroscuro. Con el fin de captar la riqueza de modulaciones tonales que observaba en la obra pictórica del italiano, Cort tuvo que adaptar su técnica al buril y suavizar los contrastes que caracterizaron a sus primeras estampas. De esta forma logró ampliar la gama de grises intermedios, sobre todo en las sombras internas de los objetos, que se aprecian mucho más moduladas, y aproximarse a la complejidad tonal propia de las mezclas cromáticas de las pinturas que reproducía. Todo un claro ejemplo de cómo la pintura influyó directamente en la estampa a través de la práctica del grabado de reproducción.

Como Cort, la mayoría de los grabadores neerlandeses viajaron a la península italiana en algún momento de su carrera. De este contacto continuado con Italia surgió en los Países Bajos un personalísimo estilo que se caracterizó por combinar el detallismo propio de la tradición flamenca con las formas clásicas del Renacimiento -y del posterior Manierismo- italiano, en hibridación con el repertorio iconográfico que marcaban las ideas contrarreformistas centroeuropeas del momento. Así, a lo largo de la segunda mitad del XVI, al gusto por las

grandes composiciones mitológicas y religiosas comenzó a sumarse el interés por la naturaleza y el paisaje como objeto de representación. Un género que, estando al principio aún muy relegado por la tradición alegórica, a finales de siglo ya había tomado forma, en gran parte gracias a la demanda de la floreciente burguesía por temáticas relativas a su entorno paisajístico y cultural, y cómo no, al cada vez más practicado dibujo del natural. El incipiente desarrollo de estos géneros presagiaba ya el auge temático que el paisaje y las naturalezas muertas llegarían a alcanzar en el contexto nórdico en un futuro no muy lejano.



28. Tiziano, *Anunciación*, 1559-62. Óleo sobre lienzo.



29. Cornelis Cort, *La Presentación de la Virgen*, aprox. 1565-66. Aguafuerte y buril. Basado en Tiziano.

A finales de la centuria Amberes, que hasta ese momento había sido el principal núcleo artístico de los Países Bajos, decae en actividad<sup>196</sup>. Será entonces cuando las Provincias del

<sup>196</sup> La inseguridad de las circunstancias político-religiosas que vivía Amberes en esos momentos impulsó a muchos comerciantes, y entre ellos también artistas, a emigrar a otras ciudades donde hubiera una mayor estabilidad mercantil. Será ya en el siglo siguiente, el XVII, cuando Amberes recupere la estabilidad financiera y con ella la posición que ostentaba dentro del panorama artístico europeo. En esto tendrá mucho que ver el talento de Rubens.

Norte recojan el testigo. Numerosos humanistas, entre ellos artistas y grabadores, se trasladaron a ciudades holandesas, entre ellas Haarlem, Utrech y Amsterdam. La presencia de los grabadores flamencos emigrados fue fundamental para la evolución que habría de tener la estampa en el territorio holandés, especialmente en Haarlem, que ya gozaba de cierta tradición en el grabado<sup>197</sup>. Éstos contribuyeron al desarrollo técnico del buril en la zona y, junto a las aportaciones estilísticas autóctonas de Haarlem, propiciaron la singularidad de un lenguaje gráfico renovado y original.

Un papel fundamental en la introducción de las corrientes italianizantes entre los grabadores neerlandeses fue el que jugó el pintor y teórico Karel van Mander, quien después de haber residido en Amberes, y tras una estancia en Italia y su paso por Viena y Praga, se traslada a Haarlem. Durante el tiempo que van Mander pasó en Italia<sup>198</sup> conoció a dos personajes que, indirectamente, a través de él, ejercerían una influencia decisiva en el panorama cultural holandés, más concretamente en el circuito artístico de Haarlem y en la figura de Hendrick Goltzius<sup>199</sup> (uno de sus más destacados grabadores), con quien van Mander llegaría a entablar una fructífera amistad. Uno de esos personajes fue Vasari, cuyas *Vidas* sirvieron de modelo a van Marden para escribir su *Schilder-Boeck*; tratado artístico que, a la manera del italiano, realizaba un repaso biográfico por los autores más destacados de los Países Bajos. Otro fue el pintor Bartholomaeus Spranger, a quien van Mander conoció en Roma y con el que trabajó para la Corte Imperial de Praga. Van Mander se embebió del Manierismo de Spranger, y una vez de vuelta en los Países Bajos, mostró este nuevo estilo a Goltzius y a sus contemporáneos, quienes no tardaron en contagiarse de la estética manierista.

Goltzius, que se había formado en la tradición de Amberes -de la mano de Galle entre otros-, fue un autor meticuloso, productivo y muy versátil, que supo adaptarse a los distintos estilos que iban surgiendo. Las diferentes influencias estilísticas que fue recibiendo a lo largo de su carrera tuvieron un claro reflejo en su obra gráfica, cuya excepcional producción en cierto modo resume y evidencia los cambios que el arte iba sufriendo a nivel tanto conceptual como representacional. La puesta en contacto con los dibujos de Spranger supusieron un importante punto de inflexión en la obra gráfica de Goltzius. Goltzius evolucionó hacia un Manierismo en

---

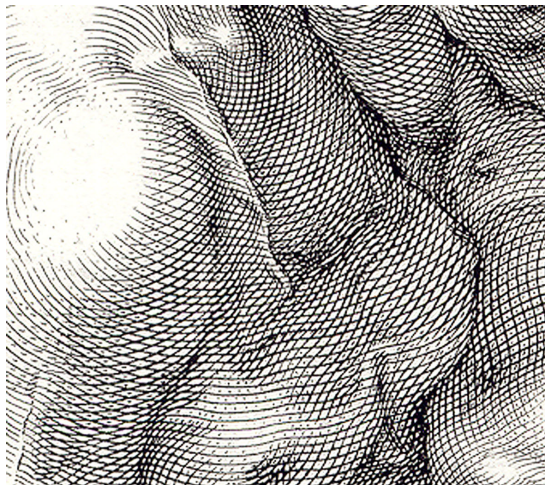
<sup>197</sup> Recordamos que Philip Galle ya había trabajado desde allí para su editor de Amberes. No obstante Utrech también sufrió un gran crecimiento artístico.

<sup>198</sup> Karel van Mander viajó por Italia entre 1573 y 1577.

<sup>199</sup> Hendrick Goltzius tuvo un rol esencial en el desarrollo de habría de tener Haarlem como nuevo referente del grabado centroeuropeo, estableciendo allí su taller a principios de la década de los 80.



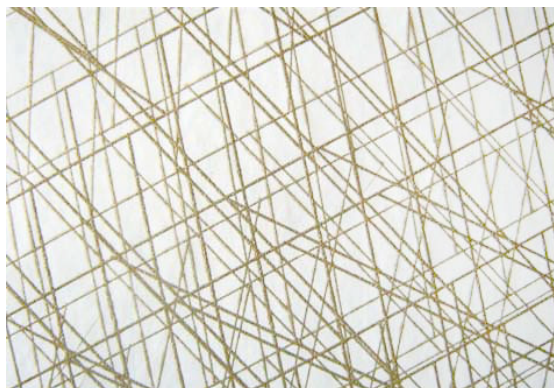
muchos casos estrafalario; donde enrevesadas composiciones mitológicas con altas dosis de creatividad e imaginación se hibridaban con el gusto por la observación de la naturaleza y el paisaje propiamente neerlandés. Siguiendo esta línea, Goltzius llegaría a elaborar un lenguaje original que renovó las agotadas pautas romanizantes en las que estaba inmersa la gráfica. Una transformación que se observa principalmente en el tratamiento que hace del claroscuro en las estampas correspondientes a esa etapa. Goltzius abandonó la homogeneidad del trazo continuo del buril para engrosar las líneas en las zonas de sombra y así potenciar la amplitud tonal en las gamas de grises intermedios, como se aprecia en la estampa de la *Sagrada Familia*. Esta fórmula le permitió intensificar los contrastes y dotar a las composiciones de mayor movimiento a través de la modulación compositiva del claroscuro.



30. Detalle de la *Sagrada Familia*.



31. Hendrick Goltzius, *Sagrada Familia*, principios de su etapa manierista. Buril.



32. Laurita Salles, *Untitled II*, 2009.  
Buril electrónico.

Es asombrosa la habilidad técnica que se observa en los grabados de la fase manierista de Goltzius, que rivaliza con lo mecánico en cuanto a perfeccionismo. Quisiéramos hacer un

inciso en este punto para trasladarnos momentáneamente a la contemporaneidad, pues nos resulta interesante observar cómo ésa pretensión por la perfección técnica, de la que el propio Goltzius participó y que tan difundida estaba entre los talleres de estampación de la época, renace en el panorama de la gráfica actual, aunque con un carácter sustancialmente distinto. El empleo de las nuevas tecnologías hoy día tiene mucho que ver con ello. Las continuas experimentaciones técnicas han llevado a los artistas gráficos contemporáneos a idear vías de creación paralelas fundamentadas en las posibilidades estéticas de las innovaciones técnicas. Una de esas recientes innovaciones es la que ha llevado a sustituir las herramientas tradicionales por el empleo de maquinarias controladas mediante ordenadores. Tal es el caso de Jan Hendrix, que en sus últimas piezas ha recurrido a máquinas de corte y grabado láser, o las experimentaciones que otros artistas están realizando sobre nuevas formas de trabajar las matrices metálicas, por ejemplo, la que está llevando a cabo la grabadora e investigadora brasileña Laurita Salles con el buril electrónico, con la idea, en ambos casos, de conseguir un grado de refinamiento técnico acorde con la búsqueda de una determinada concepción estética.

No obstante ahora, igual que en la época de Goltzius, el preciosismo técnico sólo ha dado resultados de interés en manos de artistas que han sabido potenciar los recursos expresivos que han tenido a su alcance, dirigiendo sus intereses creativos más allá del virtuosismo en la ejecución. Es el caso del propio Goltzius, quien supo pasar página tras cerrar su experiencia manierista con estampas de la factura del *Hércules Farnesio*, donde las dimensiones de las formas adquieren ya tal rotundidad escultórica que la figura prácticamente se fragmenta en volúmenes autónomos. Es entonces cuando Goltzius decide visitar Italia y conocer de primera mano el espíritu humanista. Este viaje tuvo una nueva y decisiva repercusión en su obra gráfica. Allí tomó notas de las obras de sus contemporáneos así como de las antigüedades que encontró en su camino, e imbuido en la sensibilidad de los cánones renacentistas, la extravagancia de sus últimos trabajos dejó paso a la serenidad del clasicismo. Los modelos venecianos también dejaron su huella en la producción de Goltzius, sobre todo en lo relativo al paisaje, que ahora tratará con mayor realismo. Una influencia que, cabe destacar, sería fundamental para el desarrollo de dicha temática a lo largo del XVII en los Países Bajos. Además es en esta época cuando Goltzius repara en la obra de los grandes artistas nórdicos del siglo pasado. Durero y Lucas van Leyden serán sus principales objetos de estudio y experimentación, de cuya técnica gráfica Goltzius tomará prestado ciertos recursos técnicos

que, en conjunción con el nuevo estilo que estaba adoptando, daría lugar a una línea de trabajo renovada en la que se enmarcaron estampas como la de su serie *Meisterstiche*<sup>200</sup>.



33. Alberto Durero, *La circuncisión de Jesús (La vida de la Virgen)*, 1511. Xilografía.



34. Hendrick Goltzius, *La circuncisión*, (de la serie *Meisterstiche*), 1594. Buril.

A esta variada producción estilística hay que añadir, además, sus estampas al claroscuro (camafeos), técnica que Goltzius practicó a lo largo de toda su carrera y que también fue adaptando a los diversos estilos por los que atravesó. De hecho es palmaria la diferencia existente entre el tratamiento tonal que presentan sus estampas de la etapa manierista, fuertemente contrastadas y las posteriores, mucho más armónicas y realistas, tal y como se observa en su última serie de paisajes<sup>201</sup>. Fue en esta fase final de su producción cuando

<sup>200</sup> Serie realizada entre 1594-95.

<sup>201</sup> Son muy alabados los paisajes que estampó a la técnica del claroscuro (camafeo). Goltzius estuvo muy interesado por esta técnica, porque le permitía experimentar con las combinaciones entre la línea y el tono. También probó en ocasiones con papeles de colores, unas veces azules, otras ocre. La sensación de volumetría escultórica que logró con la técnica de los tacos fue muy afín a la estética manierista, y de hecho durante esa etapa recurrió a ella con frecuencia. No obstante, a pesar de haber abandonado el estilo manierista, Goltzius continuó utilizando el camafeo para sus paisajes.



Goltzius, junto a van Mander y otro de los reconocidos grabadores de su época, Cornelis Cornelisz, fundó en Haarlem una *academia* dirigida al estudio del desnudo y la estatuaría clásicas. Y aunque se trataba más de una asociación informal entre amigos que propiamente de una *academia* (pues se alejaba sustancialmente del modelo de Roma, que seguía un programa de estudio teórico-práctico pautado), su creación anunciaba ya la importancia que este tipo de instituciones habrían de tener en un futuro próximo para el arte.

Lo que parece innegable es que, dejando ya a un lado el grabado, con su *academia* Goltzius pretendió, en cierta manera, reglar o pautar la práctica artística, y que para ello tomó ejemplo de lo que estaba sucediendo en la siempre bullente Italia. Durante la segunda mitad del XVI la teoría del arte se había ido consolidando gracias a las constantes aportaciones de estudiosos y creadores deseosos de perpetuar sus conocimientos por escrito. Este renovado dinamismo intelectual, apoyado en una necesaria revisión de conceptos plásticos asumidos, propició el enriquecimiento del panorama artístico con un enfoque novedoso. Hasta entonces los grandes maestros del Renacimiento, con Alberti y Leonardo a la cabeza, se habían referido a la *práctica* artística en términos de trabajo de taller. Sin embargo, a raíz del emergente deseo teorizador, comienza a tomar forma una nueva manera de abordar la *práctica* que se nutrirá muy especialmente del razonamiento escrito. En esta línea uno de los proyectos más ambiciosos fue el conocido *Trattato dell'Arte de la Pittura*<sup>202</sup> de Giovanni Lomazzo, pintor milanés formado precisamente en la tradición de Leonardo. Un gran compendio sobre la pintura que Schlosser calificó como la *Biblia del Manierismo* y a través del cual Lomazzo pretendía ofrecer un sistema definitivo que metodizara el trabajo de taller distinguiendo la actividad teórica de la actividad práctica del creador<sup>203</sup>:

*Dividida la pintura en teoría y práctica: la teoría da los preceptos generales, que todo el que quiera convertirse en un excelente y famoso artista debe observar; la práctica da las reglas de*

---

<sup>202</sup> **LOMAZZO**, Giovanni. *Trattato dell'Arte della Pittura*. Ciberoteca Scuola Normale Superiore di Pisa Disponible en web: <<http://fermi.imss.fi.it/rd/bdv?/bdviewer/bid=000000922112>>, [consulta: 18 de enero de 2006].

<sup>203</sup> Intención que queda reflejada en la propia estructura de la obra, en la cual encontramos un capítulo dedicado específicamente a la *Práctica de la pintura*. Según Lomazzo existen dos modos de proceder ordenadamente en la ciencia del arte: una que se interesa por elementos de naturaleza general y abstracta, la llamada *Teoría*; otra que parte de un conjunto de normas que orientan la ejecución de las categorías generales por parte del pintor, la *Práctica*. No obstante, a juicio de Barasch, la práctica propuesta por Lomazzo no era menos teórica que la propia teoría (Cfr. **BARASCH**, *Op. Cit.* p. 225).

*prudencia y juicio, enseñando como se debe llevar a la obra lo que se ha dicho e imaginado genéricamente, lo que he reservado para este sexto libro, que se titula “de la práctica”.*<sup>204</sup>

Lomazzo formula nuevas reglas y articula tipologías, sin limitarse a la procesional observación renacentista de la naturaleza, vislumbrándose ya los cimientos de la Academia. Lomazzo imaginó el arte como si fuera un templo formado por cinco columnas y un frontispicio<sup>205</sup>, donde cada columna simbolizaba uno de los cinco pilares sobre los que, según él, se sostenía la técnica artística. Estos pilares eran la perspectiva, la luz, el color, el movimiento y la proporción; elementos sin los cuales no podrían darse ni la composición ni la forma. Un esquema en el que destaca la consideración de luz y color como agentes independientes, en contraste con la aceptación que habían tenido las ideas venecianas respecto a la relación indisoluble que existía entre ellos, y cuya catalogación probablemente responde a la formación milanese de Lomazzo. No obstante, entre todos estos elementos formales, Lomazzo consideró la luz como el agente visual más determinante, en el sentido de que sin ella no podían darse los restantes componentes de la pintura, pues su percepción dependía irremediabilmente de la iluminación atmosférica. Según Lomazzo la luz se podía catalogar en dos clases básicas, *lume primario* y *lume secundario*; la luz primaria se relacionaría con la fuente, que podría ser natural (esencialmente el sol), celestial (emanada por cuerpos divinos) o artificial (la del fuego o luminarias); mientras que la luz secundaria concerniría al comportamiento de la primaria sobre las distintas superficies reflectoras y se dividiría en: *lume diretto*, *riflesso* y *ritratto*<sup>206</sup>.

Realmente Lomazzo no aportó nada que no se hubiera dicho ya respecto a la luz, pero es en su metodología de exposición, clara y sistemática, donde radica el interés de su contribución. Así, en su intento por establecer relaciones lógicas entre las distintas áreas del conocimiento artístico, atendió a cualquier elemento digno de comparación que pudiese ayudar a la comprensión de la problemática intrínseca al arte; atreviéndose a proponer, inclusive,

---

<sup>204</sup> LOMAZZO, *Op. Cit.*, “De la divisione de la pittura”, Capitolo II.

<sup>205</sup> Idea que aparece en una versión reducida de su *Trattato dell'Arte della Pittura* (1584), al que titula *Idea dell'Tempio della Pittura* (1591).

<sup>206</sup> *Lume diretto*: la luz que incide sobre los cuerpos. *Lume riflesso*: la que emanan las superficies densas y que es derivación de la anterior (hoy denominada reflexión difusa). *Lume ritratto*: o reflexión especular, la que se produce cuando la luz tropieza con superficies lisas y brillantes. Cfr. *Ibidem* “Libro quarto dei lumi”.

vínculos específicos entre lo que consideraba la *naturaleza* propia del artista y la *parte de la pintura* en las que destacaba<sup>207</sup>.

Aunque no debemos obviar que Lomazzo, aún siendo partidario de establecer un referente metodológico universal, no fue intransigente con los estilos, pues igualmente reconoció la existencia de distintos géneros pictóricos, tal y como hiciera Vasari. Las categorías ideadas por Lomazzo anuncian un final de siglo caracterizado por el choque entre la creatividad y la tradición al que Federico Zuccari dará fin, concluyendo la teoría del arte Renacentista con sus deliberaciones acerca del cómo sucede la transición entre la imaginación y la obra de arte. Zuccari, pintor de renombre y profesor de la recién nacida Academia de Roma<sup>208</sup>, centró su doctrina en la teoría del dibujo con el objetivo de preservar la práctica dibujística que defendiera Vasari. No obstante, a finales del s. XVI ya se había logrado implantar una serie de reglas que se transmitirían a través de las nuevas instituciones creadas para este fin: las Academias.

---

<sup>207</sup> Podría considerarse como una aproximación a la labor que ahora realiza la psicología del arte. Lomazzo pretendió realizar la descripción de las tipologías artísticas, extrayendo sus conclusiones de la observación de las pinturas [BARASCH, *Op. Cit.* p. 236]. De esta forma situó a cada uno de los grandes maestros dentro de su *Tempio della Pinta* en relación a un determinado valor formal, dependiendo de en qué destacase. Así por ejemplo, Miguel Ángel era modelo de proporción, Mantegna lo había sido de la perspectiva, Tiziano del color... y Leonardo de la luz: *O por ejemplo para el verdadero arte de disponer excelentemente las luces nos podrá servir, en lugar de todos, la mesa de Leonardo Vinci, y el resto de sus dibujos iluminados (...)* [Ibidem "Della virtù del lume", Capítulo I]. En consecuencia Leonardo será un pintor *solar*, porque las cualidades expresivas de su obra, que Lomazzo cree esencialmente lumínicas, son características del tipo psicológico correspondiente al sol.

<sup>208</sup> Actualmente Zuccari está considerado como el primer *académico*.

## **CAPÍTULO 3**

### **LA EMOCIÓN A LA LUZ DE LA RAZÓN (el siglo de Rembrandt)**





Como todos sabemos, *Barroco* es el vocablo con el que denominamos a la época que sucedió al Renacimiento y al Manierismo italianos. No obstante, el siglo XVII es un tanto confuso en cuanto a terminología estilística, pues el Clasicismo o, si se prefiere, el Racionalismo, califica tanto a la corriente estética que sucede al Barroco en el s. XVIII, como a la que se desarrolla en Francia durante el XVII, donde el Clasicismo había hecho aparición al fin del alto Renacimiento. A tenor de esta problemática, comenzaremos por estudiar las aportaciones que los académicos franceses hicieron en torno a la evolución del concepto lumínico (especialmente el pensamiento estético de uno de sus máximos exponentes, Nicolas Poussin) y el debate generado a partir de la divergencia de opiniones sobre la validez de los principios academicistas. De ahí pasaremos a analizar la obra gráfica de los autores más destacados del momento, adentrándonos progresivamente en el estudio de una estética de la luz cada vez más barroca. En este apartado profundizaremos en la obra gráfica de autores que, a nuestro entender, destacaron por su particular entendimiento de la luz. Veremos el particular Clasicismo de Claude Lorrain y su original concepto lumínico, el Manierismo barroco de Jacques Callot y sus decisivas innovaciones en el aguafuerte, indagaremos en el tenebrismo de José Ribera y nos detendremos puntualmente en los monotipos experimentales de Benedetto Castiglione. Un recorrido que finalizará con el estudio del tratamiento de la luz en la estampa del Barroco centroeuropeo, ejemplificada en la figura de quien fuera el más extraordinario y original de los grabadores del siglo XVII, y muchos especialistas dirían, de todos los tiempos: Rembrandt.



### 3.1 LA ESTÉTICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL S. XVII

Como hemos apuntado, Francia se convertiría en el centro de gravedad del espíritu clasicista hasta el umbral del XVIII. Durante el siglo XVI se habló mucho de la necesidad de ciertas reglas en el arte, pero no fue hasta el XVII cuando por fin se concretaron. En un principio, la metodología de aprendizaje artístico que proponían las Academias, basada en una estructura teórico-práctica pautada, pareció la solución más plausible ante la necesidad de racionalización de las artes visuales. Sin embargo, conforme avanzaba el XVII, empezaron a surgir ciertas dudas en torno al modelo académico puesto en práctica. Muchos escritores, filósofos y artistas comenzaron a poner en duda la efectividad de una normativa que se antojaba absolutista pero que, por contra, no sabía dar respuesta a cuestiones de corte subjetivo como ¿en qué medida tenían importancia para la creación factores tan incontrolables e incommensurables como la genialidad, la creatividad, o los comportamientos dependientes de la percepción, como la reacción del espectador ante una obra?... ¿en qué punto encontraban cabida dichos factores dentro del modelo académico?... una creciente oleada de interrogantes que acabó dando pie a que numerosos pensadores franceses<sup>209</sup> cuestionaran abiertamente la validez de aquello que otros muchos habían deseado que fuese el sistema definitivo.



35. Sebastien Le Clerc, *L'Academie des Sciences et des Beaux Arts dediee au roi*, 1698. Aguafuerte y buril.

<sup>209</sup> Pierre Nicole, Blaise Pascal, La Bruyère...entre otros.

Dos presupuestos guiaron a los artistas del XVII: la concordancia entre arte y razón, y la naturaleza como verdad absoluta. Nicolas Poussin, considerado hoy como uno de los máximos exponentes del Clasicismo, creyó firmemente en ambos principios. Poussin fue un artista autodidacta en todos los sentidos. Llegó a Roma allá por el 1624, donde emprendió una ardua labor de observación y erudición en torno al arte clásico. Al igual que Leonardo, el francés creyó en que el artista debía ser ante todo original, pero siempre sopesando los límites razonables de su expresión creativa. Poussin ejerció principalmente como pintor y dibujante y, a pesar de que no redactó un postulado estético propiamente dicho, las cartas que dejó constituyen en gran medida un compendio de su pensamiento artístico y, por lo tanto, un referente para la comprensión de la concepción estética racionalista de su tiempo. De estas cartas, la que dirigió al señor de Chambray <sup>210</sup> quizás sea una de las más explicativas:

*Carta de Poussin AL SEÑOR DE CHAMBRAY (Roma, 1 de marzo de 1665).*

*Habrá que intentar despertarse tras tan largo silencio. Hay que dejarse oír mientras el pulso siga latiendo un poco. He tenido tiempo de sobra para recrearme en la lectura y el examen de vuestro libro sobre la perfecta Idea de la pintura, que ha servido de alimento a mi alma afligida, y me he alegrado al ver que sois el primer francés que ha abierto los ojos a los que no veían más que a través de otro, cayendo en el engaño de una falsa opinión común Y vos, vos acabáis de recalentar y ablandar una materia rígida y difícil de manejar, de suerte que de ahora vuestra guía, pueda poner algo de su parte en beneficio de la pintura.*

*Tras haber considerado la división que hace el señor Franciscus Junios de las artes de este bello arte, he osado exponer aquí brevemente lo que he aprendido de ello.*

*Primeramente es necesario saber de qué tipo de imitación se trata y definirla.*

#### **DEFINICIÓN**

*Es una imitación, hecha con líneas y colores en una superficie de todo lo que se ve bajo el sol, su fin es el deleite.*

#### **PRINCIPIOS QUE TODO HOMBRE CAPAZ DE RAZÓN PUEDE APRENDER**

*No hay punto visible sin luz.*

*No hay punto visible sin medio transparente.*

*No hay punto visible sin extremo.*

*No hay punto visible sin color.*

*No hay punto visible sin distancia.*

*No hay punto visible sin instrumento.*

*Lo que sigue no se aprende,*

*son talentos del pintor. (...)*

---

<sup>210</sup> **POUSSIN**, Nicolas. *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Madrid: Editorial Visor, 1995. Colección La balsa de la Medusa, 74. p. 140-142. Carta con ocasión del comentario de un libro sobre pintura que Chantelou le había enviado. Poussin tardó tres años en enviar su parecer, y cuando lo hizo fue más para expresar más su idea particular sobre la pintura que para hablar del libro. Esta carta está considerada como su testamento artístico.

Los principios enumerados por Poussin en su carta parecen coincidir con los conocimientos generales de su época en torno a la óptica, que aún conservaba profundas reminiscencias medievales. Recordemos que durante la Edad Media la luz y el color se consideraron categorías inherentes a la óptica, y que se creía que a través de ella se podían dilucidar las leyes divinas que rigen la distribución de la luz que ilumina al mundo (luz, según los teólogos, esencialmente invisible). De hecho, tales principios, según Blunt, parecen tomados directamente del *De Aspectibus* de Alhazen o, como se tituló en la traducción de Risner, *Opticae Thesaurus*. Poussin debió estar igualmente familiarizado con la frase *sine luce nihil videtur* (*no hay visible sin luz*), que se lee en el libro que decora la tumba de Sixto IV, en la Basílica de San Pedro en el Vaticano<sup>211</sup>. La representación de dicha alegoría fue obra de Pollaiuolo, aunque parece que Pollaiuolo, a su vez, la extrajo de la *perspectiva Communis* de Peckham<sup>212</sup>, de fecha muy anterior. Toda una serie de conexiones que apuntan hacia el interés que debió sentir Poussin por la lectura y observación de los antiguos<sup>213</sup> como fuente de información para elaborar su particular concepto de la representación artística.

Aunque, si bien Poussin recomendaba el atento estudio de las proporciones clásicas, nunca fue partidario de la copia mecánica de sus patrones, sino de su examen y de la búsqueda de su esencia natural. Raymond Bayer, siempre refiriéndose a Poussin, aclara el concepto que éste pudo tener sobre la representación, subrayando la idea de que es en el control sobre el dibujo donde reside el método para identificar el verdadero orden interior y substancial de las formas:

*En el campo del arte colaboran dos elementos muy diferentes: el apetito y la razón. Estas dos fuentes primordiales de la actividad artística no poseen valor equivalente. El dominio del apetito, de los*

---

<sup>211</sup> La frase ilustra la alegoría de la *Prospectiva*.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p.200. Peckham escribió su *Perspectiva Communis* alrededor de 1277-1279.

<sup>213</sup> Esa dedicación al estudio se observa también en la definición de pintura que hizo Poussin en la carta a Chambray (*Es una imitación, hecha con líneas y colores...*). De ella se infiere que probablemente hubiese leído a Raffaello Borghini: *La pintura (...) en cuanto a su esencia, es una imitación de la naturaleza (...) en cuanto a la materia, se puede decir que la pintura es un plano cuya superficie está cubierta de diversos colores (...) los cuales, por virtud de las líneas de sombra, de luces y de un buen dibujo, muestran las figuras (...)* Cfr. **BORGHINI**, Raffaello. *Il Riposo*. Milán: Società Tipografica de Classici Italiani, 1807. vol. 1, p.197. (Escrito originalmente en 1584). Una idea de la pintura por otra parte muy difundida, pues tal y como afirmó Federico Zuccaro en un discurso que había pronunciado en la Academia de San Lucas: *Pintura, hija y madre del dibujo, espejo del alma de la naturaleza (...) a fuerza de claros, y de oscuros en plano cubierto de color, demostrador de toda clase de forma, y de relieve sin sustancia corporal (...)* Discurso pronunciado el 17 de enero de 1594. *Ibidem* p.200. Ver ed. orig.: **ZUCCARO**, Federico. *L'idea...* Turín: 1607; o bien **HEIKAMP**. *Scritti d'Arte*. Florencia: 1961, p.37.

*sentidos, es el color, la luz; es lo inmediato y espontáneo con todo su encanto, es lo que nos irrita y nos conmueve. Pero es necesario que este dominio móvil se subordine a un dominio estable. La razón, comprendida como entendimiento y juicio, ofrece, en efecto, leyes, constituye la medida, la forma, los patrones, los cánones que no debemos rebasar. Pero fuera de estas leyes exteriores del orden aparente existe un orden interior, no sólo negativo, sino productivo y creador.*<sup>214</sup>

Es decir, se entiende que los cimientos de toda obra responden al estudio de la estructura formal de los modelos, de sus proporciones<sup>215</sup>, y que, una vez asentada esta base, el artista gozará de cierta libertad creativa, de la que es consecuencia ese famoso *je ne sais quoi* al que apelaba Blaise<sup>216</sup>. En cualquier caso el artista del Clasicismo encontrará la inspiración en la naturaleza, que constituye la materia prima indispensable con la cual, en base al justo equilibrio entre inteligencia y alma, poder llevar a término una siempre juiciosa concepción formal de la obra de arte. Una racionalización del proceso creativo en la que la delectación causada por el color y la luz queda confinada a un último término. La luz es un elemento inestable y sensorial, generado por alguna clase de impulso cuya fuerza debe contener la razón; un atributo pasajero que, a juicio de Poussin, se debe utilizar con comedimiento<sup>217</sup>. Bellori, coleccionista, anticuario y escritor contemporáneo a Poussin, dio una aclarativa explicación sobre la opinión que éste tenía acerca de dónde se encontraban los límites del dibujo y del color en una de las doce observaciones de su *Vida de Poussin*<sup>218</sup>: *la pintura será elegante cuando sus extremos más exagerados se unan a sus extremos más simples por acción de los extremos intermedios, de suerte que no converjan ni demasiado flojos ni demasiado ásperos en sus líneas o colores; y así puede hablarse de la amistad y de la enemistad de los colores y de sus extremos.*<sup>219</sup>

Pero esta moderación estética en la que estaba sumergida la Francia clasicista difería sustancialmente de los parámetros plásticos que manejaban los artistas del Barroco italiano. Ambos estilos coexistieron durante el XVII y, como es natural, se dieron situaciones en las que coincidieron personajes representativos de cada uno de ellos. Tal es el caso de la visita que

---

<sup>214</sup> BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. p.145.

<sup>215</sup> Cfr. *Loc. Cit.*

<sup>216</sup> Blaise Pascal apelaba a un *je ne sais quoi* (un *no sé qué*) para referirse a aquellas cuestiones a las que no podía dar una respuesta racional. Cfr. *Ibidem* p.281-283.

<sup>217</sup> Se cree que Poussin tuvo proyectado escribir un libro titulado *Di lumi et ombre, colori et misure*, que nunca llegó a realizar. *Ibidem* p. 147.

<sup>218</sup> A título anecdótico diremos que el libro se ilustró con un grabado alegórico que muestra a una mujer sentada señalando con el dedo a unos dibujos geométricos con la inscripción *Lumen et umbra*.

<sup>219</sup> **POUSSIN**, *Op. cit.*, p. 149.

realizó Gian Lorenzo Bernini a París<sup>220</sup>, que dio lugar a un curioso intercambio de ideas estéticas. A lo largo de la estancia de Bernini en Francia, el caballero Chantelou hizo las veces de anfitrión, recogiendo en su diario las idas y venidas del italiano así como sus comentarios y consideraciones. En una de estas recreaciones, y a raíz de que ambos conocían a Poussin, Chantelou nos describe una conversación en torno al estado del grabado en Francia<sup>221</sup> :

*Cuando regresábamos de allí, me dijo (Bernini) en la carroza que no había vuelto a ver a cierto grabador que vino a verlo al comienzo. Me acordé de que ese grabador es Melan<sup>222</sup>. Le dije que actualmente trabajaba poco, habiendo otros más competentes en esa profesión; que su grabado, a mí, personalmente, nunca me había gustado, que no pensaba más que en hacer bellos trazos. Me opuso que, sin embargo, había grabado maravillosamente bien; que había visto, entre otras cosas de él, dos o tres piezas del signor Poussin que le parecían admirables, principalmente una Sapiencia eterna. Le dije que M. Poussin, al igual que yo, había encontrado sus dibujos flojamente grabados, no habiendo pensado más que en hacer de un solo trazo su grabado, en lugar de procurar imitar las luces y las sombras, así como las medias tintas, lo que era muy fácil, ya que los dibujos de M. Poussin estaban extraordinariamente acabados, habida cuenta de su mala mano; que no había dado a esas estampas nada más que la corteza, sin medias tintas ni sombras en el grado en que hubiera hecho falta, y eso por miedo a estropear sus bellos trazos. Insistió el Caballero (Bernini) en que aquello le había parecido bien grabado y hermoso.*

*Repliqué que teníamos aquí en el momento presente personas que grababan mucho mejor; que yo estimaba el grado de Marc-Antoine<sup>223</sup>, quien había imitado muy bien la pintura; que, en nuestra época, las estampas de las obras de Rubens habían sido muy bien grabadas. Me preguntó si había alguien aquí que grabara bien el aguafuerte. Le dije que era un grabado reservado a los grandes maestros, quienes a veces grababan ellos mismos sus dibujos; que Annibale Carracci había hecho algunos de esos grabados, como una Samaritana y algunas Vírgenes. Me dijo que lo ponía muy en duda.<sup>224</sup>*

Paradójicamente, Bernini defendió la obra de Mellan, mientras que su compatriota, Chantelou, la tachó de disipada y falta de contraste. Chantelou se quejó de que Mellan estuviera más preocupado por ejecutar su obra de un solo trazo que de los valores formales. De hecho la estampa hoy más conocida de Claude Mellan es precisamente la del *Sudario*, probablemente más por lo anecdótico de la espectacular destreza con la que se grabó que por

---

<sup>220</sup> Bernini acudió a París en 1665 llamado por Luis XIV para supervisar el desarrollo del proyecto del nuevo Louvre, quien le había encargado el diseño de una de sus fachadas.

<sup>221</sup> El cuento al que se refiere Paul Fréart de Chantelou es el que mantuvo con Bernini el 5 de Septiembre de 1665.

<sup>222</sup> Claude Mellan, dibujante y grabador, (Abbeville, 1598 - París 1688).

<sup>223</sup> Marcantonio Raimondi (Bologna, 1480-1534).

<sup>224</sup> **CHANTELOU**, Paul Fréart de. *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección general de Bellas Artes y archivos, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales y Consejo general de colegios oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos, 1986. Colección Tratados. pp.254-255.

otros motivos, pues está resuelta a buril con una sola línea continua en espiral. No obstante, es admirable la minuciosidad con que resuelve el claroscuro a través de las distintas modulaciones realizadas a partir de un único trazo (técnica muy similar a la que empleara Goltzius). Por lo demás, la obra de este grabador menor puede considerarse un ejemplo ilustrativo del espíritu clasicista<sup>225</sup>; pues al igual que Poussin, se sintió atraído por el estudio y la reproducción de las obras de la Antigüedad.



36. Detalle.



37. Claude Mellan, *El rostro de Cristo en el paño de la Verónica*, 1623. Buril.

Pero siguiendo con el viaje de Bernini a Francia, aún nos queda comentar su visita a la Academia de París. Allí se dio otra situación que Chantelou también recogió en su diario, y que viene a subrayar las discrepancias que existían en torno al método de aprendizaje que impartían en las instituciones francesas. Parece ser que Bernini expuso alguna objeción a la

<sup>225</sup> Claude Mellan estuvo muy al tanto de las corrientes estilísticas italianas del momento, pues entre los años 1624 y 1636 residió en Roma, donde aprendió la técnica de grabadores como Francesco Villamena y Agostino Carraci. Y aunque en sus estampas prevalece el sentir clasicista, en determinados momentos se observa ciertas influencias de otros estilos. Para más información sobre la vida y obra de Mellan: **MONTAIGLON**, M. Antole de. *Catalogue Raisonné de l'œuvre de Claude Mellan*. Abbeville: Typographie de P. Briez, 1856.



metodología aplicada en la Academia, de la cual era director Charles Le Brun por esa época<sup>226</sup>. Cuenta que Bernini *habiéndose mantenido de pie en medio de la sala, rodeado de todos los académicos, dijo que según su parecer, se debería tener en la Academia yesos de todas las bellas estatuas, bajorrelieves y bustos antiguos para la instrucción de los jóvenes, haciéndoles dibujar copiando esos estilos antiguos, a fin de formarles primeramente la idea de lo bello, cosa que les sirve después para toda su vida; que ponerlos en un comienzo a dibujar del natural es perderlos, pues (...) nunca podrán producir nada que sea hermoso y grande, pues de ningún modo lo encontrarán en el natural*<sup>227</sup>. Postura, en cierto modo, opuesta a la de Le Brun, cuyo modelo de profundización en la estética clásica se basaba primero en la praxis, en el estudio y observación del natural mediante el dibujo, y después en la corrección a partir del análisis de las obras antiguas (tanto clásicas como de los maestros renacentistas). Sin embargo, a pesar de que Bernini y Le Brun no coincidieron ni en su idea de aprendizaje ni, por supuesto, en sus preferencias estilísticas, lo que parece claro es que tanto el uno como el otro compartieron una misma devoción hacia los modelos antiguos como arquetipos de referencia.

Como ya hemos dicho, los clasicistas creyeron en el dibujo como la fórmula más adecuada para representar lo que es fruto de la razón. Esta cuestión fue muy recalcada a lo largo del siglo por los seguidores de Poussin, entre ellos el poeta y pintor Dufresnoy y Fréard de Chambra o el mismo Le Brun quien, desde la Academia, enarboló una férrea defensa de la superioridad del dibujo frente al color a través de sus discursos:

*El completo patrimonio del color es satisfacer a nuestros ojos, en tanto que el dibujo satisface el espíritu. El dibujo imita, pues, todas las cosas reales, mientras que el color no representa sino lo accidental.*<sup>228</sup>

A ojos del Clasicismo el color era considerado ante todo un placer sensorial que contradecía las normas canónicas y atendía al temperamento artístico, y por lo tanto debía utilizarse con mesura y sabiduría. No obstante, pese a los esfuerzos de muchos por inculcar estos principios, a finales de siglo un amplio sector de artistas ya había abandonado los ideales instaurados por Le Brun, concediéndole al color una novedosa primacía argumentada en la defensa que su opuesto, Mignard, hizo de la pintura. La preocupación que pintores como

---

<sup>226</sup> Le Brun, discípulo de Poussin, junto a otros artistas, fundó la *Académie royale de peinture et de sculpture* de París en el 1648, convirtiéndose en su director en el año 1663.

<sup>227</sup> CHANTELOU, *Op. Cit.*, p.146.

<sup>228</sup> TATARKIEWICZ, *Op. Cit.*, p.534. Cita a: LE BRUN, Charles. *Conference sur l'expression générale et particulière des passions*. Ed. 1715, p. 38-39.

Rubens y Largillière habían mostrado por el color fue suficiente para avalar la tesis de que la pintura se sustentaba en éste, y no en el dibujo. De esta forma, estando aún vigente la querella entre antiguos y modernos, los artistas comenzaron a sentir una creciente admiración por los pintores venecianos, por Veronese y por el uso que muchos de sus contemporáneos hicieron del color. En el actualmente conocido como *débat sur le coloris*<sup>229</sup> una de las principales discrepancias radicó precisamente en si la verosimilitud de la obra se debía abordar desde el dibujo o a través de la armonía cromática.

Uno de los personajes que más peso tuvo entre los opositores de la Academia fue el crítico y artista Roger De Piles<sup>230</sup>. De Piles se posicionó en clara defensa de la estética colorista de Rubens, a quien consideraba el *pintor absoluto*.<sup>231</sup> Y aunque lo cierto es que De Piles nunca negó el principio académico esencial, el de que el arte se puede y debe enseñar, su idea sobre los preceptos que debían regir la representación variaba mucho de la que originalmente se había difundido en las Academias. De hecho propugnó que la naturaleza debía mantenerse como referencia primera, pero que la verdad de la pintura *era la imitación de los objetos visibles por medio de la forma y del color*<sup>232</sup>, y no del dibujo como había defendido Le Brun.

Sobre este tema una de las grandes cuestiones por resolver era si las luces y las sombras se encontraban o no entre las competencias propias del color. La respuesta de De Piles fue contundente: las luces y sombras son componentes inherentes al color. En su *Dialogue sur le coloris*<sup>233</sup> nos recuerda que la percepción de la luz es una experiencia diaria que jamás se desvincula del color, pues se muestran como unidad visualmente indivisible (y una vez más contradecía a la Academia, que defendía que el claroscuro era parte integrante del dibujo). De esta forma De Piles reformula la definición de dibujo, que para él significará el uso único de la línea, como herramienta de síntesis y esquematización, y cuya función principal será proporcionar y ubicar los elementos de una composición. Mientras que si se representara un volumen a través del claroscuro, se debería considerar el comenzar a hablar de pintura.

---

<sup>229</sup> Cfr. **BARASCH**, *Op. Cit.*, p.286.

<sup>230</sup> En 1668 Roger De Piles publica una traducción francesa del poema *De Arte Graphica* de Du Fresnoy (publicado originalmente en latín un año antes) permitiéndose ciertas licencias para adaptarlo a su visión sobre la problemática de la pintura. El poema provocó su confrontación directa con Le Brun (el entonces presidente de la Academia). El “debate sobre el color” había dado comienzo.

<sup>231</sup> Cfr. *Ibidem* p.296.

<sup>232</sup> Cfr. **BAYER**, *Op. Cit.*, p.151.

<sup>233</sup> En 1673 aparece *Dialogue sur le coloris*, y en 1677 sale a la luz su continuación, *Conversations sur la peinture*.

En otra de sus obras, las *Vidas de los pintores*<sup>234</sup>, De Piles describe como Rubens *disponía sus objetos a la manera de un racimo de uvas, donde las uvas que están iluminadas constituyen una masa de luz, y las que están a la sombra una masa de oscuridad. Así, formando todas las uvas un único objeto, la vista las contempla sin distracción, pudiendo, al mismo tiempo, diferenciarlas sin lugar a confusión*<sup>235</sup>. Evidentemente, la intención de Rubens difería de los presupuestos clasicistas en relación a cómo obtener una apariencia verosímil; pues prefirió imitar la percepción visual, que aprehende el conjunto, a imitar fielmente los pequeños detalles de la naturaleza. El mismo Rubens, a través de un ensayo escrito por él titulado *De la imitación de estatuas* (al que De Piles refiere<sup>236</sup>) advierte de ciertos peligros en relación con el claroscuro a la hora de representar un elemento concreto, como es la estatuaria clásica, referente académico habitual. El alejamiento de las ideas académicas es evidente en Rubens, pues en las estatuas *no sólo la sombra sino también la luz (...) son extremadamente diferentes del natural; ya que el brillo de la piedra y la nitidez de la luz que la ilumina elevan la superficie por encima de su propio lugar o, al menos, hechiza la vista*.<sup>237</sup> De Piles defendió formalmente el sistema de Rubens, pues pensaba que los colores usados por el artista no tenían porqué corresponderse con los verdaderos, sino que debían, sencillamente, parecer naturales. A raíz de esta premisa serán muchas las veces en las que el color tenga que exagerarse, o atenuarse, en consonancia con sus adyacentes. Lo mismo sucederá con el claroscuro, que se compensará para que prevalezca la luminosidad del conjunto. En consecuencia, el artista podrá conceder prioridad a los requerimientos ambientales de la obra por encima de la copia rigurosa de una determinada iluminación original, siempre y cuando el objetivo sea conseguir una mayor verosimilitud.

Paradójicamente De Piles, a pesar de haber puesto en entredicho las sentenciosas reglas de la Academia, fue admitido como miembro de ésta en 1699; hecho que, parece, puso punto y final a la crisis tras la cual, en cierta forma, se acabaría admitiendo la prevalencia del color

---

<sup>234</sup> Título original: *L'Abrégé de la vie des peintres* (1699)

<sup>235</sup> **BARASCH**, *Op. Cit.*, p. 298. Sin embargo, según lo cita Arnheim, *Roger de Piles (...) decía que, si se disponen los objetos de modo que todas las luces queden a un lado y la oscuridad del otro, esa reunión de luces y sombras evitará que la vista se disperse: << Tiziano lo llamaba el racimo de uvas, porque las uvas, estando separadas, tendrían cada una igualmente su luz y su sombra, y al dividir así la vista en muchos rayos inducirían a confusión; pero reunidas en un solo racimo, y componiendo así una sola masa de luz y una sola de sombra, el ojo las abarca como si fueran un único objeto>>*. Cfr. **ARNHEIM**, *Op. Cit.*, p.319.

<sup>236</sup> El ensayo de Rubens apareció publicado dentro de la obra de Roger de Piles, *Cours de la peinture par principes* (1708).

<sup>237</sup> **BARASCH**, *Op. Cit.*, p. 299.

frente al dibujo como principio esencial de la pintura. En cuanto a la luz, finalmente se incluyó dentro la categoría del color. Color implicaba pues, luz. Así, la doctrina de De Piles guió la transición hacia la estética del XVIII; etapa dominada aún por el racionalismo, pero en la que ya descollaban numerosos matices moralistas.

### 3.2 EPICENTRO: ITALIA (EL CONCEPTO LUMÍNICO DE LOS GRABADORES DEL XVII)

Como decíamos, los artistas barrocos del XVII siguen aceptando la mimesis de la naturaleza como precepto axiomático; aunque en la estética se nota cada vez más el signo de la *expresión* temperamental del creador. Un dilema emocional que José María Valverde resumió estupendamente: *la historia del Barroco será una lucha entre la voluntad de ordenación conceptual y abstracta y la angustiada tendencia a la evasión y la dispersión*.<sup>238</sup> En este sentido la aportación que hicieron los artistas gráficos fue muy valiosa, sobre todo en lo que afecta al empleo del claroscuro como agente *atmosferizador* de la representación y transmisor de sensaciones.

Durante el XVII Italia continuaba siendo un hervidero creativo a donde acudían artistas de toda Europa, entre ellos numerosos grabadores. No en vano los grabadores que más destacaron allí fueron extranjeros asentados en la península: Claude Lorrain y Jacques Callot (ambos franceses) y el español José de Ribera, *Lo Spagnoletto*. Cada uno de ellos desarrolló su trabajo en una línea de experimentación diferente y estilísticamente distinta: Lorrain fue quien se mantuvo más apegado al sentir clasicista francés; en cambio, Callot se vio más influenciado por las corrientes italianas y no tardó en adoptar un estilo manierista (que sin embargo, acabaría sosegándose al final de su carrera, cuando regresa a trabajar a Francia); mientras Ribera sintió una justificada afinidad con la vertiente más oscurantista del Barroco italiano, al beber directamente de la estética tenebrista que Caravaggio había llevado consigo a Nápoles, donde residió el español. Pero además de estos autores, merece una mención especial la obra gráfica del genovés Giovanni Benedetto Castiglione, quien experimentó con las posibilidades de la monotipia para la creación de atmósferas marcadamente barrocas.

Claude Gellée, más conocido como Claude Lorrain, fue uno de los artistas más sobresalientes del Clasicismo francés, a pesar de que casi toda su carrera se desarrolló en

---

<sup>238</sup> VALVERDE, *Op. Cit.*, p. 91.

Italia. Siendo muy joven se trasladó a Roma, donde estudió y trabajó con Agostino Tassi y donde se sabe, también entabló amistad con personajes de la talla de Poussin. La obra de Lorrain es conocida y alabada por su empleo de la luz en el paisaje, la temática más característica de su producción. Lorrain hizo de la luz la absoluta protagonista de su obra, siempre directa y natural, ocupando un lugar central en todas sus composiciones. El artista lorenés estudió en profundidad el comportamiento atmosférico de la luz. No obstante es bien sabido que solía salir con frecuencia a tomar apuntes de las salidas y ocasos de sol. Apuntes que le sirvieron para desarrollar tanto su obra pictórica como gráfica. En su pintura, el color, cargado de connotaciones simbólicas, será delator del momento del día representado; los tonos fríos distinguirán los paisajes captados a primera hora del día; los cálidos, los atardeceres. No obstante, mientras en sus marinas fue habitual que representara el sol, en cambio, en los paisajes la luz deviene difusa y lateral, atemperada. En este sentido el grado de idealización que demuestran sus obras revela un primitivo espíritu romántico que sin duda posteriormente inspiraría a otros como Turner.

Para Lorrain la luz es un factor estético y formal clave, un vehículo dinamizador que no sólo sirve para introducir al espectador en la atmósfera de la escena representada, sino que la compone y organiza. Lorrain trabajó esta sensibilidad lumínica de una manera muy especial en la gráfica. No solo a través de sus dibujos y apuntes de paisajes, igualmente en la estampa, donde logró obtener delicadas modulaciones lumínicas mediante una insólita técnica claroscuro. A este respecto hay quien sugiere que se inició en el grabado inducido por el alemán Joachim van Sandrart, al cual conoció dentro del circuito artístico romano. Aunque, vista la intermitencia con la que abordó el grabado, parece más bien que su interés por el mismo respondió en gran medida a la demanda del mercado<sup>239</sup>. En todo caso sus estampas, siempre concebidas desde la originalidad y no como meras reproducciones de sus pinturas, son un fiel reflejo del particularísimo concepto lumínico del francés, y un referente inestimable para la observación de las posibilidades gráficas del grabado en relación a la representación de la luz.

El gusto por los paisajes idealizados de corte clasicista que distinguió a la producción de Lorrain se adecuó a los parámetros estéticos que promovía Poussin. La labor de ambos fue fundamental en la legitimación del género paisajístico dentro de la corriente estilística francesa,

---

<sup>239</sup> El trabajo de Claude Lorrain en la estampa se ciñó a dos épocas concretas, primero en la década de 1630, y después durante la de 1650. Tras 1663 Lorrain abandonó por completo el grabado.

inicialmente reacia a abordar esta temática. Lorrain supo adaptar el tema y la escenografía de sus paisajes a los cánones promovidos por el Clasicismo con la inclusión de arquitecturas clásicas y bucólicas ambientaciones asociadas a la mitología histórico-religiosa, para las que solía inspirarse en el entorno que le rodeaba. Los omnipresentes restos de arquitecturas antiguas repartidas por todo el territorio italiano, analizadas y reinventadas de acuerdo al ideal clásico, eran excelentes como marco para sus escenas. Además, elementos recurrentes en sus composiciones como los ríos, los puentes, o los caminos, estratégicamente situados, le daban la posibilidad de abrir amplios fondos donde situar planos perspectivos estructurados mediante sucesivas masas de luz y de sombra. Así el resultado atmosférico que lograba dar a sus paisajes era enteramente naturalista y, sin embargo, idílicamente embaucador.

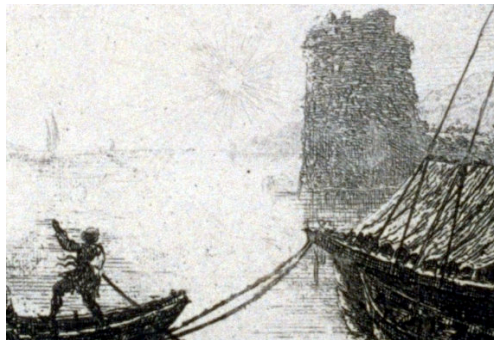
Como pintor, la aproximación de Lorrain al grabado fue, naturalmente, pictórica. Su aguafuertes se caracterizaron por el tratamiento experimental de las imágenes. Lorrain realizó numerosos ensayos técnicos para lograr ampliar la gama de recursos tradicional, especialmente en relación a las capacidades tonales que le ofrecía el medio. Probó, por ejemplo, a erosionar la superficie de sus planchas de aguafuerte con piedra pómez para dar un aspecto de atmósfera difusa a sus paisajes. También probó a dibujar sobre la matriz con un pincel bañado en ácido (técnica denominada *lavis*<sup>240</sup>), en búsqueda de nuevas texturas que enriqueciesen la gama tonal. El uso de estos recursos y su libertad a la hora de aplicarlos nos da una valiosa pista sobre el concepto que manejaba Lorrain acerca del grabado, sustancialmente alejado de la rígida estructura lineal que habitualmente se empleaba en el grabado de reproducción. Lorrain comprendió y utilizó el grabado como un medio de creación original, al margen de preocupaciones por la perfección de la línea y sus entramados tonales, arriesgándose a crear manchas a partir de texturas generadas con otros métodos y herramientas diferentes a los tradicionales.

---

<sup>240</sup> El *lavis* (en francés) o *lavado*, es un método sencillo, en el que la plancha de metal se ataca directamente con un pincel impregnado en ácido. La matriz puede estar previamente resinada, o no. El efecto de la corrosión es muy sutil, asemeja un aguainta muy leve.



38. Claude Lorrain, *Le Soleil Levant*, 1634.  
Aguafuerte.



39. Detalle.

El tratamiento que Lorrain hizo de la línea en sus aguafuertes fue complementario al empleo de la mancha. Utilizó la línea tanto para concretar las formas como para dar los últimos detalles a la imagen; combinando el dibujo grabado al ácido (a modo de trazado general donde ubicar sus manchas) con la incisión directa sobre la plancha para precisar la apariencia final de sus escenas. El resultado de la fusión entre línea y manchas creadas a partir de texturas experimentales le proporcionó una gran variedad de calidades tonales, dándole a sus estampas una sensación de vaporosidad atmosférica que inundaba sus imágenes de una luz en ocasiones edulcorada pero, por encima de todo, natural. En resumen, en las estampas de Lorrain convergen el bagaje manierista aprendido de sus maestros italianos, el gusto por el naturalismo idealizado propio del Clasicismo francés, la inclinación que sintieron los artistas del

norte de Europa por la temática paisajística y la nota de premonición romántica que delata la monumentalidad de sus escenas. Todo ello amalgamado en una atmósfera lumínica ciertamente sugestiva.

Pero si la labor de Lorrain en el grabado fue destacable, la de Jacques Callot no quedó atrás. La carrera artística de Callot estuvo completamente dedicada al grabado. De hecho, fue el grabador francés más sobresaliente de principios del siglo XVII y su producción gráfica es, en la actualidad, un punto de inflexión fundamental en la historia de la estampación. No en vano está reconocido como uno de los más destacados contribuyentes al desarrollo del aguafuerte. Su obra, caracterizada por una curiosa fusión estilística en la que se entremezclan retazos goticistas con el sentir puramente manierista, es una ingente muestra de las posibilidades del dibujo lineal para la obtención de atmósferas claroscurotas en la imagen estampada. La técnica la aprendió en Italia, donde se formó primero con Giulio Parigi y Remigio Cantagallina en el procedimiento del buril, y más tarde, bajo la supervisión de Antonio Tempesta, en el del aguafuerte. De este último tomó el gusto por las escenas de batalla y cacería que tantas veces habría de grabar, pero lo que es más importante, con él inició un proceso de experimentación y variaciones de la técnica decisivo para su obra posterior. Los logros plásticos que Callot consiguió en sus aguafuertes le granjearon una gran fama entre las distintas cortes para las que trabajó y a cuyo cargo documentó numerosos acontecimientos históricos<sup>241</sup>.

Es importante subrayar que con sus experimentaciones Callot no buscaba un método para lograr efectos pictóricos en la imagen estampada, a diferencia de Lorrain, sino una fórmula que agilizase el proceso práctico del grabado, según la idea que manejaba sobre lo que éste debía ser. Él siempre consideró que la pintura y el grabado eran dos medios distintos, con lenguajes diferenciados, y *le repugnaba la mezcla de géneros*<sup>242</sup>. De ahí que su concepto de dibujo (grabado), profundamente vinculado a la honda tradición reproductiva de la técnica, fuese esencialmente lineal.

Aún así la creatividad con la que abordó el medio fue ciertamente singular. Precisamente una de las características que distinguió su obra gráfica de la de sus contemporáneos fue el

---

<sup>241</sup> Buena parte de su producción se desarrolló bajo el amparo de la corte florentina de Cosme II de Medici. Cuando éste falleció Callot se trasladó a Nancy, donde trabajó para la corte local e incluso para la española.

<sup>242</sup> TERNOIS, Daniel. *L'Art de Jacques Callot*. París: F. de Nobel, 1962. p. 108.



uso de la *talla simple* o *talla única*, una manera de trabajar las formas sin hacer tramas; es decir, creando el claroscuro a partir de líneas paralelas de diferentes grosores, según las zonas de luz y sombra. En muchos de sus grabados, habitualmente de pequeño formato, Callot introdujo una gran variedad de personajes dentro de la misma escena, con fondos profusamente detallados<sup>243</sup>. Para poder obtener el grado de minuciosidad que necesitaba utilizando la *talla única* tuvo, necesariamente, que refinar su técnica, experimentando con nuevos materiales que le permitiesen grabar líneas muy precisas al aguafuerte. El procedimiento de grabado al aguafuerte conocido hasta el momento presentaba ciertos inconvenientes, como el problema de las filtraciones del ácido por debajo de la capa de cera o barniz blando que utilizaban los aquafortistas de la época. Con objeto de reforzar la película protectora de la plancha Callot optó por sustituir el tradicional barniz blando por otro más duro compuesto de una mezcla de resina y aceite de linaza, el cual se adhería mejor a la plancha y al mismo tiempo ofrecía mayor flexibilidad para dibujar sobre la base metálica. Esta invención, unida a su destreza artística, acabaría por granjearle un lugar de honor en la historia del grabado:

*El empleo del barniz duro, que adoptó Callot, da a sus trazos una delicadeza sin par. Casi nunca se encuentran en su obra los trazos cruzados, y sus efectos se logran con una gran economía de líneas.*<sup>244</sup>

Sobre esta cuestión podríamos decir que las aportaciones de Callot al desarrollo de la técnica del aguafuerte fueron, en gran medida, producto de la aplicación de métodos y útiles empleados en otros oficios. El uso del barniz duro, por ejemplo, estuvo íntimamente ligado al empleo del escoplo (un cilindro de acero similar a un lápiz, cuyos extremos terminan en un borde oblicuo), con el que lograba un abanico más amplio de valores lineales, pues tan sólo virando ligeramente la herramienta al incidir sobre el barniz podía modificar el grosor del trazo. El escoplo era una punta de orfebre que nunca antes se había empleado en el grabado al aguafuerte, pues no tenía utilidad sobre el barniz blando. Sin embargo éste sí se podía utilizar sobre el barniz duro (que al parecer era una mezcla que utilizaban los carpinteros y ebanistas florentinos) porque, aún siendo un barniz inicialmente líquido, tenía la propiedad de

---

<sup>243</sup> A su afición por la reproducción de escenas de corte histórico-documental repletas de personajes, vino a unírsele el gusto por la picaresca y los retratos populares. Esto fue producto de una experiencia correspondiente a la época en la que se unió a una banda de gitanos itinerantes, lo que influyó sobremedida en las estampas dedicadas a ilustrar *La Comedia dell'arte* (1618), por ejemplo.

<sup>244</sup> **PALOMAR**, Carlos. "Divagaciones sobre el Grabado", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. III, n° 10. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1943. p.11.

endurecerse al enfriar, dando lugar a una superficie flexible y al mismo tiempo consistente que, además, permitía al grabador apoyar la mano sobre la plancha para dibujar facilitándole la maniobrabilidad con la herramienta (a diferencia del barniz blando).



40. Jacques Callot, *Le père et les ruines*, serie *Les Caprices*, 1621. Aguafuerte.



41. Detalle.

A nivel formal Callot hizo de la luz su particular aliado a la hora de recrear la sensación espacial, reservando fuertes contraluces para las figuras situadas en los primeros planos y disipando el claroscuro conforme se alejaban los términos. Los avances técnicos que Callot introdujo en sus aguafuertes le permitieron trabajar la estampa con un detallismo inusitado, pues al utilizar un barniz protector mucho más resistente, también versatilizaba las posibilidades que ofrecía el uso de mordidas continuadas. A este respecto hay que señalar que

Callot fue uno de los primeros grabadores en utilizar múltiples inmersiones en ácido para morder sus planchas, entre otras cosas porque el nuevo barniz era mucho más resistente. Descubrió que metiendo la matriz sucesivamente en ácido, mediante reservas, se conseguían suculentos juegos de intensidades. La variedad de tonos de línea alcanzada por este método le abrió muchas posibilidades para trabajar los efectos de atmósfera y distancia, ayudándole a establecer distintos términos compositivos y agudizando la ilusión perspectiva.

La influencia que ejerció el sentido luminista que Callot demostró en sus estampas, su estilo ágil y vibrante con la línea, y su curiosidad por todos los aspectos de la vida, se patentiza al ver los innumerables imitadores holandeses, franceses, alemanes e italianos que tuvo. A los aspectos estéticos se unieron sus aportaciones en el terreno técnico, para contribuir enormemente al desarrollo de las técnicas calcográficas. Las posibilidades que le ofreció esta nueva manera de trabajar el aguafuerte y el control que llegó a tener sobre él le llevaron a realizar estampas tan complejas como *La feria de Impruneta*<sup>245</sup>, en la que introdujo más de mil personajes. Aunque, sin duda, sus aguafuertes más elogiados son los que corresponden a las *Grandes miserias de la guerra*, serie que realizó al final de su vida y de la que introducimos algunos ejemplos. Esta serie serviría de inspiración para futuros grandes grabadores que trabajaron la misma temática, como Goya u Otto Dix <sup>246</sup>.

De igual forma, la fórmula de barniz duro que ideó tuvo una influencia crucial en la obra de algunos de sus contemporáneos, muy especialmente entre los holandeses. Anton Van Dyck, por ejemplo, aplicó esta innovación en su alabada serie de retratos al aguafuerte<sup>247</sup> y, gracias a ella, obtuvo una profundidad y precisión de líneas inimaginables de otro modo. Incluso

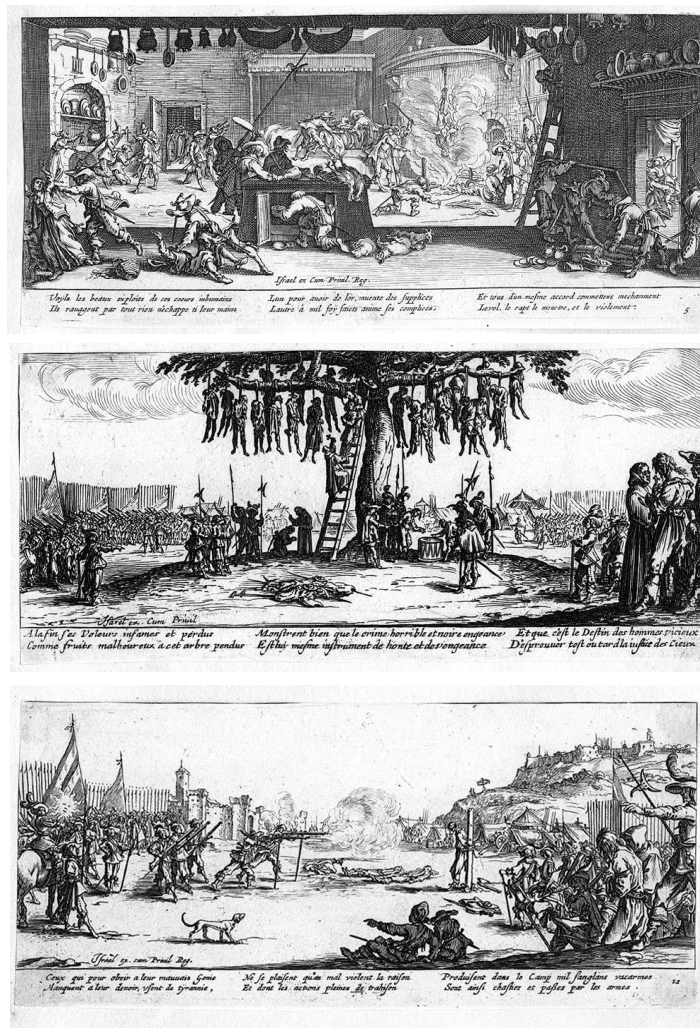
---

<sup>245</sup> Fechada en el 1620.

<sup>246</sup> Callot, Goya y Dix fueron objeto de una exposición titulada *3 Visiones de la guerra* con motivo precisamente de ése vínculo temático. Catálogo de la exposición: *3 Visiones de la guerra: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix*. Valencia: Fundación Bancaja, 2001. No obstante, en el caso de Goya, también es evidente la influencia que la serie de los *Caprichos* que Callot realizó para los Medici ejerció en la serie homónima del español: *Ninguno duda que el pintor español recuerda al maestro de Nancy (a quien ya le había prestado el título de sus Caprichos) cuando emprende algunas de las sesenta planchas de su serie* -dice Ternois refiriéndose a *Las Miserias y desgracias de la guerra* de Callot y los *Desastres de la guerra* de Goya-. En **TERNOIS**, *Op. Cit.*, p. 198.

<sup>247</sup> Callot visitó Holanda en 1627. Allí conoció a Van Dyck, quien pintó su retrato. Van Dyck utilizó la fórmula de barniz duro que le enseñó Callot para realizar su famosa serie de retratos de los hombres más famosos del momento. Es la denominada *Iconografía* (1634-1641), 128 estampas de gran calidad técnica, caracterizadas por la economía de líneas con las que fueron realizadas.

Rembrandt<sup>248</sup> se vio influenciado por el estilo del aguafuertista francés. El Doctor Otto Benesch, director de la Albertina de Viena, observó al respecto: *Sin Callot, el estilo temprano de Rembrandt en el dibujo y el aguafuerte sería impensable*<sup>249</sup>. No obstante, la figura de Rembrandt con sus inefables atmósferas acabaría por eclipsar al resto de los artistas del género.



42. Jacques Callot, *Las miserias de la guerra*, 3 de las 18 estampas grabadas por Leon Schenk, 1632-33. Aguafuerte.

<sup>248</sup> Callot era sólo catorce años mayor que Rembrandt. Entre la colección de grabados que atesoraba Rembrandt se encontraron, según el inventario de subasta que se hizo a su muerte, estampas del grabador de Nancy.

<sup>249</sup> T. BECHTEL, Edwin De. *Jacques Callot*. New York: George Braziller, 1955. p. 5.

Otro de los grandes aquafortistas de la época fue José de Ribera, conocido en su país de acogida como *Lo Spagnoletto*. Las primeras obras grabadas por Ribera que se conocen coincidieron con su llegada a Nápoles, a finales de la segunda década del siglo. No se puede decir que Nápoles contara en el XVII con una escuela de grabadores, sino con una serie de artistas gráficos interesados por el medio pero estilísticamente divergentes. Durante el siglo precedente el grabado napolitano había permanecido muy vinculado a la imprenta, y no fue hasta a partir del 1600 cuando aparecieran creadores atraídos por él como medio autónomo a través del cual experimentar con la imagen. En este punto hubo artistas que se decantaron por la corriente clasicista, encarnada en la figura de Salvatore Rosa, y otros que se sintieron más cercanos a la escuela caravaggista, muy arraigada desde que el mismo Caravaggio hubiera estado en Nápoles. Entre estos últimos se encuentra Ribera, cuya sensibilidad conectó con el efectismo lumínico y las capacidades expresivas que le ofrecía el claroscuro.

Ribera se sintió especialmente atraído por el aguafuerte, más afín a su formación pictórica. En esta técnica encontró una mayor versatilidad en cuanto a recursos gráficos que en el buril o la xilografía, puesto que le permitía más libertad de trazo en el dibujo. Sus trabajos al aguafuerte se caracterizaron por la frescura e inmediatez con la que trató las imágenes. De hecho en muchos de sus grabados la sensación es de que fueron concebidos más como medio para desarrollar sus ideas que como estampas propiamente dichas, tal es el caso de los conocidos aguafuertes sobre estudios de expresiones faciales y anatómicas, ojos, orejas...<sup>250</sup>

En sus primeras estampas Ribera no estuvo excesivamente interesado en obtener una gran variedad de grises, por lo que tampoco trabajó a partir de numerosas mordidas, sino más bien a través de la búsqueda de graves contrastes que dieran a sus escenas un efecto de focalidad lumínica contundente. En esto fue la línea su principal herramienta y el blanco del papel su aliado. Las masas de sombra, que en sus obras iniciales tomaban forma a partir de la profusión de trazos paralelos, pronto pasaron a incluir tramados de líneas cruzadas -siempre cuidando las reservas de claridad que le proporcionaba el papel-, como se puede observar, por

---

<sup>250</sup> Ribera nunca utilizó el aguafuerte para hacer una mera copia de sus pinturas, ni al contrario. Por el contrario, en los casos en los que se lleva una imagen ya trabajada en la pintura al aguafuerte, es para repensarla y enriquecerla. Además son numerosas las estampas de estudios de expresión anatómica, cabezas, ojos, orejas... que dan crédito del concepto que Ribera tenía sobre la estampa como medio de creación original.

ejemplo, en *San Jerónimo y el ángel* o *El Poeta*, ambas grabadas en la misma época. Así, conforme iba conociendo los entresijos de la técnica y experimentando con las posibilidades gráficas que le brindaba, sus estampas fueron ganando en volumetría y espacialidad, sobre todo en los fondos.



43. José Ribera, *San Jerónimo y el ángel*, 1621.  
Estado 2, aguafuerte.

En las estampas de su etapa más madura, véase *San Jerónimo leyendo*, el dibujo se vuelve mucho más minucioso y los degradados de grises amplían sustancialmente su gama de tonos. En él hay una mayor modulación de la línea y conforme se alejan los planos espaciales éstos tienden a perderse. El resultado es una imagen más contenida, quizás menos efectista, pero al mismo tiempo más rica en calidades claroscúricas, lo que le confiere también una atmósfera más envolvente. Es entonces cuando se aprecia en la obra de Ribera la introducción de nuevos recursos gráficos, producto de la combinación de las cualidades del aguafuerte con las de la punta seca y el buril -procedimientos que casi siempre reserva para dar los retoques finales-. Entre sus últimas estampas se cuenta una de las más populares, y quizás de las más

completas de su producción, la del *Sileno ebrio*, una muestra soberbia del dominio que el *Españoleto* llegó a tener sobre la técnica y el claroscuro<sup>251</sup>.



44. José Ribera, *San Jerónimo leyendo*, 1624. Aguafuerte.

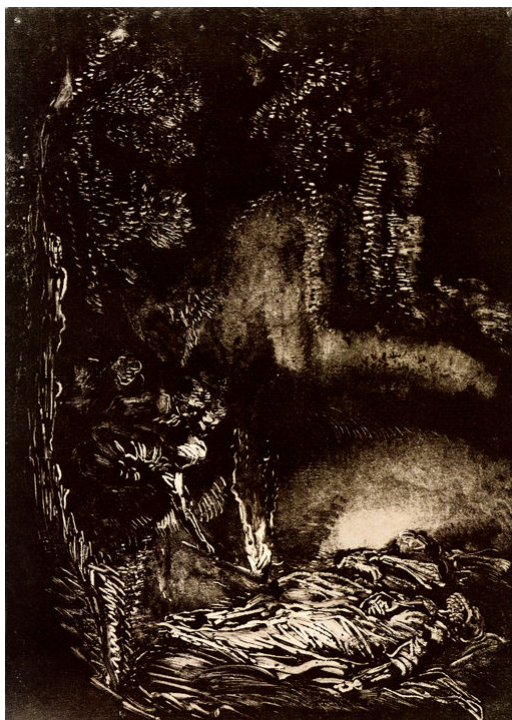


45. José Ribera, *Sileno ebrio*, 1628. Aguafuerte.

<sup>251</sup> La aproximación de Ribera a las técnicas de estampación fue bastante intermitente. De hecho, tras el grabado del *Sileno ebrio* aún se le conocen otras estampas, pero ya con un intervalo de veinte años.



Para finalizar este recorrido a través de los grabadores que trabajaron en Italia debemos subrayar un caso puntual entre los artistas originarios de aquella península: es el de las experimentaciones gráficas de Giovanni Benedetto Castiglione, considerado como el inventor de la monotipia. Los resultados plásticos y lumínicos que obtuvo en el terreno de la gráfica fueron, cuando menos, sugerentes. El procedimiento del monotipo nació de la fusión de su interés por el dibujo, concebido como medio autónomo, y su predilección por temas que precisaran de cierto tenebrismo. Castiglione se dio cuenta de que entintando una plancha virgen podía dibujar sobre la tinta fresca en negativo, extrayendo las luces a base de levantar el pigmento negro, de forma que una vez estampada, el resultado revelaba atmósferas ciertamente espectrales imbuidas en profundas sombras. La libertad de impronta que consiguió en estos ensayos contrasta con la necesaria contención técnica de sus aguafuertes, en los cuales, aunque sin duda también trató de conseguir un efectismo lumínico similar a través de texturas, no logró la misma profundidad e intensidad de mancha que conseguía en sus monotipos.



46. Giovanni Benedetto Castiglione, *Descubrimiento de los restos de San Pedro y de San Pablo*, s. XVII. Monotipia.



47. Giovanni Benedetto Castiglione, *Descubrimiento de los restos de San Pedro y de San Pablo*, después de 1640. Aguafuerte.



Una clara muestra de esta diferencia es la estampa del *Descubrimiento de los restos de San Pedro y San Pablo*, que plasmó con ambas técnicas. No obstante hay que señalar que en la década de los años treinta, Castiglione se encontraba en Roma, donde las estampas de Rembrandt ya gozaban de popularidad. La genialidad del holandés no pasó desapercibida para Castiglione, quien pronto se puso a grabar imitando su estilo, como demuestra la serie de *Cabezas con turbantes* que realizó. Esta admiración que Castiglione sintió por Rembrandt, sin duda alguna contribuyó a afianzar la fama de éste en Italia.

Sea como fuere, la intención con la que Castiglione abordó sus aguafuertes, los fuertes contrastes y los efectos lumínicos que obtuvo estuvieron muy acorde con el oscurantismo atmosférico que perseguía y merecen ser tenidos en cuenta no sólo por ello, también por otras dos razones fundamentales. Por un lado por lo prematuro (y visionario) de su concepto de interdisciplinariedad gráfica, pues sus monotipos se encuentran a medio camino entre el dibujo y el grabado. Por otro, porque abrió la puerta hacia un campo de la experimentación que en la actualidad tiene un gran peso dentro de la gráfica. Edgar Degas o Paul Gauguin fueron quizás los responsables del afianzamiento del método, pero a partir de ellos han sido muchos más los artistas interesados en la práctica del monotipo. Especialmente nos interesa el concepto que manejan dos creadores tan diferentes como Nancy Spero y Koichi Yamamoto. La primera ha adoptado como propia una fórmula de hacer que consiste en utilizar largos rollos de papel sobre el que va estampando matrices sucesiva y repetitivamente. El resultado de sus propuestas se asemeja a un collage de imágenes, donde los motivos y figuras representados recorren el espacio gráfico como narrando una historia en forma de friso. El segundo, Koichi Yamamoto, prepara grandes pliegos de papel sobre los que deja rodar sus rodillos de estampación previamente entintados. Valiéndose del peso de éstos y del movimiento que les imprime, a veces también de trapos manchados, Yamamoto va construyendo imágenes de corte paisajístico en las que el claroscuro cobra una presencia tremenda, generando una especie de atmósfera líquida y densa a un tiempo.

El método de Yamamoto es, en esencia, muy similar al que Castiglione empleó en su momento, sólo que éste *pintaba* primero sobre la plancha para después pasar la imagen al papel, mientras que el japonés lo hace sin intermediación de la prensa. Los efectos claroscuros, en ambos casos, son muy interesantes. Aunque sin duda, quien mejor ha dominado los comportamientos aleatorios de la tinta en relación al claroscuro y la consecución de atmósferas lumínicas, en la historia del grabado, ha sido Rembrandt.



48. Koichi Yamamoto, *Kubi Sink*, 2006. Monotipia.



49. Nancy Spero, *The Goddess Nut II*, 1990.  
Monotipia estampada manualmente.

### 3.3 REMBRANDT: LA LUZ DE LA SOMBRA<sup>252</sup>

A lo largo de las dos últimas décadas del siglo XVI se utilizó la expresión *dipinto di maniera* como indicativo de que el precio de una obra no derivaba de su perfección formal, sino más bien de la novedad en su tratamiento, que hacía alusión a un estilo propio, a la originalidad personal del artista. El Barroco pudiera verse en este sentido como una persistencia manierista donde se estima ante todo la capacidad *di stupire* al espectador. Dicho asombro podía ser

<sup>252</sup> Título de la exposición: *Rembrandt: la luz de la sombra*, Fundación Caixa Catalunya, Sala de Exposiciones de la Pedrera, Barcelona (29 de noviembre 2005 - 26 de febrero de 2006).

producto de un tratamiento *bizarro*<sup>253</sup>, *grotesco*<sup>254</sup> o por mero *capriccio*. En consecuencia, la espectacularidad de la obra en cierto modo se *proyecta* -recordemos que aún se mantiene la Idea en su acepción platónica primigenia-. Podríamos calificar al Barroco como un ensalzamiento místico de la espiritualidad que, parangonando al grabado con el dibujo (por sus similitudes técnicas y formales), afectó a la evolución del término *disegno*. La palabra que para Vasari reunía a las artes visuales ya en Lomazzo adquirió un nuevo matiz, llegando a significar igualmente *proyecto* a través de un falso uso etimológico: *di-segno* (signo de Dios), pues el proyecto mental, la Idea, provenía de la iluminación divina. No obstante, en su *proyecto*, el artista barroco recurre a ciertos *trucos*<sup>255</sup>, para los que resulta fundamental la representación que se haga de la luz. Donde mejor se evidencian esos *trucos* es en la arquitectura (recordemos las escenografías de Bernini), pero sobresalen indistintamente en las otras disciplinas artísticas. Así, en la pintura se fuerzan las formas y, lo que más nos interesa, se extreman los ambientes lumínicos. Efectivamente, el claroscuro fue uno de los recursos pictóricos más utilizados para lograr espectacularidad en la obra; bastaría con remitirnos al máximo exponente tenebrista, Caravaggio, para hacernos a la idea. Pero si el papel del claroscuro en la pintura fue esencial, más aún lo fue en el grabado. A falta de color, el poder de atracción de la estampa pasa a depender de la modulación de las luces y las sombras, los contrastes y la riqueza de recursos gráficos para la obtención de diferentes intensidades tonales. En esto, el mejor ejemplo del tratamiento lumínico creativo, lo encontramos en el Barroco centroeuropeo, en Rembrandt:

*La esencia del Barroco nos habla de contrastes, creatividad de mundos extremos, la antítesis como elemento expresivo, complejidades estructurales y formales. En este sentido la estética del maestro de Leyden es plenamente barroca, de contraluces y esfumados, encuentra en las negras tramas y entre-tramas del aguafuerte, de la punta seca o de los retoques del buril, su razón y su medio para crear ese mundo deslumbrante y misterioso que nos atrapa por el manejo del dibujo, de la composición, del significado y de la técnica de manera irrepetible.*<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Sorprendente, extravagante.

<sup>254</sup> Adjetivo que hace referencia a una decoración fantástica y caprichosa, y cuya herencia etimológica tiene su origen en el descubrimiento, en 1490, de la Domus Áurea de Nerón, que se hallaba enterrada, de ahí que su raíz sintáctica sea *grotta*.

<sup>255</sup> Cfr. VALVERDE, *Op. Cit.*, p. 96-98.

<sup>256</sup> GARRIDO, Coca. "Rembrandt grabador experimental y la sociedad de su tiempo" [en línea]. Revista *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 1998. Nº 10. Disponible en web: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS9898110125A.PDF>>, [consulta: 12 de enero de 2006]. p.129

Rembrandt desarrolló su actividad artística en Holanda, donde nació y murió. Y aunque nunca sintió un interés especial por viajar a otros países, a lo largo de su vida se nutrió de numerosas influencias italianizantes (Rembrandt fue un gran coleccionista<sup>257</sup>) que contribuyeron a materializar una concepción de la luz ciertamente extraordinaria. Caravaggio (cuya obra conoció a través de la de Pieter Lastman, uno de sus maestros) o Elsheimer y más tarde Tiziano y la escuela veneciana se convirtieron en sus referentes. Rembrandt se ocupó tanto de la pintura, como del dibujo y del grabado; y en todas estas disciplinas, tratadas en igual medida y con la misma avidez creativa, sobresalió. Tanto que su particularísimo sentido atmosférico y su capacidad para la expresión de la luz aún hoy continúan asombrando. Rembrandt abordó cada disciplina atendiendo a las posibilidades plásticas que podía obtener de ellas, con libertad, sin limitaciones, planteándose continuamente nuevos retos y experimentaciones. Actitud que sin duda le llevó a adquirir un nivel de conocimiento absoluto sobre las distintas técnicas que practicó a lo largo de su carrera, y que con el tiempo le permitió la licencia de despreocuparse de ellas. Una implicación que Rembrandt demostró sobradamente y que corrió en paralelo a sus intereses creativos:

*Si por una parte sus temas son recurrentes, en cuanto que se repiten en un género u otro, lo que sí cambia es la manera libérrima de resolverlos, tanto en sus planteamientos compositivos con la acentuación de los elementos formales y cromáticos, como, sobre todo, en los efectos lumínicos, los que con nuevas soluciones técnicas evolucionan conforme los planteamientos estéticos de Rembrandt se van ampliando con su madurez profesional, psicológica y técnica, lanzada a partir de la complacencia de un mercado que le acepta clamorosamente desde un primer momento.*<sup>258</sup>

Pero, si bien su pintura es merecedora de las más elevadas alabanzas, no lo es menos su labor en el campo del grabado, en el que está considerado un auténtico revolucionario, y por el que se le conoció y admiró desde joven. Su producción conocida ronda los 260 grabados<sup>259</sup>, lo que nos da un indicio de la popularidad que pudo alcanzar a través de la difusión de su obra

---

<sup>257</sup> Rembrandt fue un gran coleccionista. En su colección había obras de arte, objetos curiosos y sobre todo estampas de numerosos maestros centroeuropeos e italianos: Schongauer, Durero, Cranach, Van Dyck, Mantegna, Carracci, Reni, Ribera... así como grabados a partir de Tiziano, Rafael y Rubens. A través de su particular muestrario artístico Rembrandt suplió el no haber viajado.

<sup>258</sup> *Ibidem* p. 127

<sup>259</sup> La cifra estimada oscila según la opinión de los expertos, desde los 375 que reconoce Bartsch a los no más de 113 calculados por Legros. Actualmente se toma por aproximada la cifra de De Seidlitz, 260, aunque muchas referencias apuntan a unos 290. Cfr. **MENPES**, Mortimer. "Rembrandt" [en línea]. The Project Gutenberg On-line Book Catalogue [EBook #17215], Project Gutenberg Literary Archive Foundation (3 de diciembre de 2005). Disponible en web: <[http://www.gutenberg.org/files/17215/17215-h/17215-h.htm#CHAPTER\\_III](http://www.gutenberg.org/files/17215/17215-h/17215-h.htm#CHAPTER_III)>, [consulta: 2 de enero de 2006].

por Europa. Y todo esto a pesar de que el entorno artístico de Rembrandt, que aún permanecía inclinado hacia el Clasicismo, le menospreció por su falta de formación y por no haber realizado el habitual viaje a Italia para estudiar las antigüedades y tomar contacto con la teoría del arte. Pero aunque, en cierto modo, esa acusación estaba fundada, también es verdad que Rembrandt supo solventar airoosamente sus carencias, e incluso superarlas con éxito, como apreciaron escritores posteriores:

*Rembrandt fue un genio bastante extraño, fuera de lo común, pero un genio al fin y al cabo; podríamos incluirlo, sin ninguna duda, entre los grandes maestros, si Roma hubiese sido su casa, o si hubiese pertenecido a una clase social más elevada, o si al menos hubiese tenido una mejor educación. El vigor de su toque, la veracidad de su expresión, su perfecta imitación de la naturaleza, su imaginación, rica y llena de pasión, la sensibilidad de sus luces y la excelencia de su color, siempre harán que le admiremos a pesar de su absoluta falta de tacto y su completa ignorancia.<sup>260</sup>*

Su genialidad fue producto de ese celo experimental al que antes hacíamos referencia. La persistente curiosidad de Rembrandt por llevar a la práctica nuevos tratamientos y recursos técnicos le dotó de excepcionales facultades a la hora de resolver problemas y enfrentarse a la creación plástica. De esta forma, las dificultades que le planteaba la representación naturalista (estas eran sobre todo de carácter anatómico y afectaban a cierto tipo de escorzos), fueron suplidas con una innata habilidad para la creación de sensaciones atmosféricas y todo un torrente de expresividad. Ambas capacidades las desarrolló muy sobresalientemente a través de la gráfica:

*La actitud de Rembrandt sería muy distinta, no sólo de la del anterior [refiriéndose a Rubens y su empleo divulgativo del grabado], sino también de la mayoría de grabadores sujetos a lo que W.M. Ivins<sup>261</sup> ha llamado "redes de racionalidad", es decir, de aquellas estructuras lineales o tramas de composición e interpretación que irían desarrollando las distintas escuelas, talleres profesionales o grabadores virtuosos desde el siglo XVI hasta finales del XVIII. El punto más destacable de la obra gráfica de Rembrandt es su denodado esfuerzo por desarrollar toda la expresividad que, desde su particular estética barroca, pudo descubrir en el medio, importándole poco los criterios de sistematización de los esquemas lineales al uso. El aguafuerte le ofrecía unas inusitadas capacidades claroscúricas, sobre todo en lo que se refiere al trabajo con las sombras, que en ningún caso podría llegar a procurarles el buril. Una muestra patente de su procedimiento de trabajo lo encontramos hoy en*

---

<sup>260</sup> FLEISCHER Roland E. *[et al.] Rembrandt, Rubens and the art of their time: Recent Perspectives*. Scott, Susan (ed.). University Park: Pennsylvania State University Press, 1997. Colección Papers in art history from the Pennsylvania State University, v. 11. p.21. Ed. orig.: *Notice sur les principaux tableaux du Musée impérial de l'Hermitage*. St. Petersburg/Berlin: 1828. p.55.

<sup>261</sup> Ivins se refiere especialmente a Rubens, Callot y Bosse. Este último escribió el primer tratado dedicado a las técnicas de grabado en 1645, que más tarde reeditaría Cochin. El *Treatise on Engraving* de Abraham Bosse supuso una fuente inexcusable a la que recurrir para los grabadores del siglo siguiente, mientras que tanto Rubens como Callot se erigieron como sus referentes estilísticos.

*las muchas pruebas de estado que se han conservado, en las que se puede apreciar las sucesivas modificaciones y rectificaciones que hacía.*<sup>262</sup>

El que Rembrandt se preocupase intensamente por la creación y la experimentación, por idear nuevos recursos que le permitiesen enriquecer sus imágenes, unido al hecho de que no se ajustara a las, denominadas por Martínez Moro, como *redes de racionalidad*, vino a sumarse a la lista de motivos por los que, los compañeros de profesión que le acusaron de poco instruido en la teoría, también le tacharan de incompetente en la técnica<sup>263</sup>. Nada más lejos de la realidad. El que Rembrandt no fuese un hombre de letras, no influyó ni en su talante creativo ni en el éxito del que disfrutó en las esferas comerciales, que desde muy pronto demandó su obra y muy especialmente sus grabados. Sin necesidad de un respaldo teórico, en Rembrandt es la propia obra la que habla de sus intereses plásticos y creativos, de sus intenciones y de sus ambiciones. El único testimonio literario que se conserva sobre sus aspiraciones artísticas es el que él mismo dejó en uno de los pocos escritos que se conservan de su puño y letra, una carta<sup>264</sup> donde decía querer alcanzar *el movimiento más grande y más natural* en su obra, refiriéndose a la captación de una emoción profunda, una especie de movimiento del alma. A parte de esta breve apreciación, Rembrandt no dejó más muestra de su pensamiento que la que se puede observar en su obra plástica y algunas anotaciones de sus discípulos:

*De sus alumnos y seguidores existen algunas transcripciones de sus conceptos plásticos, pero sigue siendo su propia obra la que mejor nos muestra su filosofía ante el arte y la vida, pero la lectura de esta inmensa y genial obra, no es tan sencilla ya que el espíritu inquieto de Rembrandt, a pesar de su interés por satisfacer a su público, lo llevaba a buscar, a experimentar y en cierta forma a jugar con la creación artística.*<sup>265</sup>

George Simmel, el reconocido sociólogo alemán del s. XIX, realizó una interesante reflexión acerca de la estética lumínica de Rembrandt en su libro *Rembrandt: ensayo de filosofía*

---

<sup>262</sup> **MARTÍNEZ MORO**, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. 1ª ed. Salamanca: Creática Ediciones, 1998. p.145

<sup>263</sup> Cfr. **IVINS**, Op. Cit., p.125.

<sup>264</sup> Rembrandt escribió esto en una carta de 1639 dirigida a Constantijn Huygens (poeta, diplomático y uno de los primeros mecenas de Rembrandt), con quien mantuvo correspondencia a raíz de un encargo oficial por el que el artista solicitaba más tiempo para así poder finalizarlo, concretamente el díptico del *Enterramiento* y la *Resurrección*. Las cartas están recogidas en **HOFSTEDE DE GROOT**, C. *Die Urkunden uber Rembrandt*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1906. Se puede consultar su traducción al inglés en **BINSTOCK**, Benjamin. "Letters from Rembrandt to Huygens" [en línea]. *Art Humanities Primary Source Reading*, nº30. Columbia University: Library On-line. Disponible en web: <[http://www.learn.columbia.edu/remmon/html/remmon\\_library.html](http://www.learn.columbia.edu/remmon/html/remmon_library.html)>, [consulta: 10 de junio de 2009].

<sup>265</sup> **GARRIDO**, Art. Cit. p.126.

*del arte*. En este ensayo el autor trata de profundizar en la obra del genio buscando un respaldo filosófico que pudiese concordar con las ideas que movieron a Rembrandt, de forma que su legado artístico se viese avalado desde un punto de vista ontológico. Entre otros asuntos Simmel nos habla, cómo no, de la luz, relacionándola, como cabe esperar, con la religión, siempre presente en la producción de Rembrandt a través de las numerosas escenas bíblicas que llevó a término. Simmel defiende que la apariencia mística de sus representaciones se debe por encima de todo a una concepción amplificadora de la religión; entendida más bien como una religiosidad, que excluye la tradición eclesiástica y su contenido trascendente. A su parecer, la luz es el medio más adecuado para la expresión plástica de la religiosidad, incluso por encima de la condición humana, pues en manos de Rembrandt:

*Esta luz, en cuanto realidad natural, es por decirlo así, religiosa, tal y como lo son aquellos hombres en cuanto realidades anímicas. Así como ellos están contruidos y limitados de un modo totalmente terrenal, aunque su propia religiosidad lleve una consagración metafísica y sean por sí mismos un hecho metafísico, así también la luz en los grabados y cuadros religiosos de Rembrandt es algo por entero sensible y terrenal que no apunta a nada que los sobrepase, aunque ella como tal sea algo supraempírico. Es decir, la transfiguración metafísica del ser intuitivo consiste en que no ha sido elevado a un orden superior, sino que sirve para patentizar el hecho de que por sí mismo e inmediatamente es, cuando es visto con ojos religiosos, un orden superior.<sup>266</sup>*

En una época dominada por una concepción panteísta de la realidad, Rembrandt elabora su particular interpretación del mundo. Rembrandt propone una luz específica, sin origen físico, que si bien no es terrenal, tampoco es exactamente divina, sino que se podría estimar casi como una *fantasía artística* entre dos aguas. Su luz no proviene de ninguna fuente más que de su propia creatividad. Por eso es una luz que no tiende puentes hacia el exterior, sino que se particulariza en cada una de sus escenas. En ellas, Rembrandt siempre propone elementos y personajes sencillos, pertenecientes a este mundo, que sin embargo quedan transfigurados al ser rodeados por una luz repleta de connotaciones religiosas, que los eleva hacia un plano superior alejado de todo lo terrenal. El brillo producido por dicha luz destruye los detalles de las formas e ilumina sin distinción de nobleza el objeto sobre el que recae, vinculando todo lo que sucede en la escena. La luz es, en este sentido, un modo de omnipotente presencia divina; de manera que la idiosincrasia de los personajes representados se diluye en la universalidad de una atmósfera estructurada en base a cimbreantes composiciones lumínicas.<sup>267</sup> De hecho, las escenas se conciben como un todo en el que la luz termina por ser el único elemento que

---

<sup>266</sup> SIMMEL, George. *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*. 1ª ed. 1916. Buenos Aires: Editorial Nova, 1950. Colección la vida del espíritu. p.185-186.

<sup>267</sup> *Ibidem* p.187.

adquiere verdadero rango de individualidad. La luz para Rembrandt es un ente en sí mismo: *De los cuadros y grabados que renuncian a las formas objetivas para consistir exclusivamente de luz, sombras y sus relaciones, diría que en ellos la luz no se siente como una parte del mundo luminoso en general, sino como una luz de un proceso único y viviente en ese lugar.*<sup>268</sup>

La luz de Rembrandt no se puede calificar rotundamente como fruto de una intención expresiva, aunque siempre hay en ella una carga de expresividad inherente, ni como una luz de tintes simbólicos, a pesar de que en muchos momentos se torne manifiestamente alegórica. Su luz adquiere una significación más bien atmosférica, anímica y vital, vibrante, en un inestable equilibrio de contrastes. Es una luz sensitiva que transmite calor: (...) *la luz de La Nochebuena de Correggio, por ejemplo, tiene algo de mecánico: corresponde a la representación de la luz de Newton, mientras que la de Rembrandt corresponde a la de Goethe*, dice Simmel.<sup>269</sup> La luz de Rembrandt es por lo tanto irreal, pues no reproduce, sino que se sustrae de la realidad y crece con autonomía. Sólo los cuadros sin luz del *Trecento* tienen esa irrealidad: el fundamento es el mismo aunque aplicado a la inversa.

Pero si sus iluminaciones, como hemos apuntado, no corresponden a una luz real, tampoco lo harán las sombras. Igualmente, observamos que la oscuridad que Rembrandt confiere - tanto a sus grabados como a sus pinturas - no responde a una ausencia de luz. Se trata de una oscuridad interiorizada en términos similares a como lo hace con la luz. Así notamos que, en sus escenas nocturnas, las tinieblas no provienen de la noche, sino que las genera la propia obra, lo que la dota de una irrefutable integridad.<sup>270</sup>

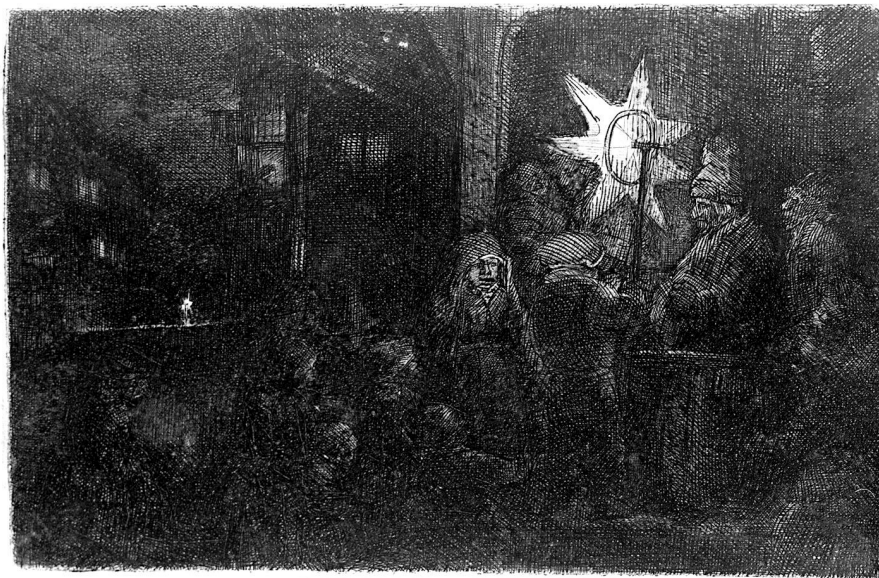
---

<sup>268</sup> *Ibidem* p.189.

<sup>269</sup> *Loc. Cit.*

<sup>270</sup> *Ibidem* p.191.



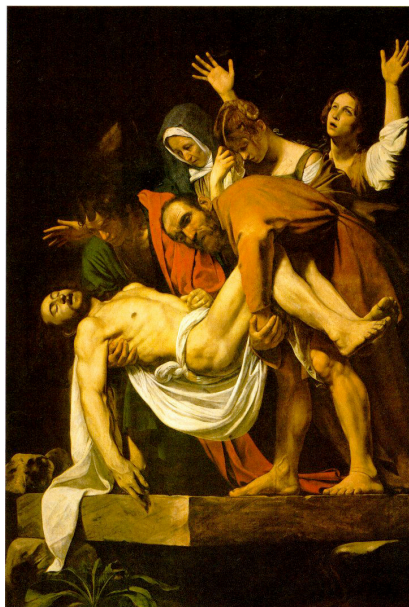


50. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Tributo a César*, 1634/35. Aguafuerte.

Si bien es innegable que la acentuación del claroscuro en el Barroco responde a la intención de hacer de la obra un espectáculo en el que los atributos formales se tornen excitantes, no será menos cierto que la luz se convierte en un elemento añadido a la totalidad preexistente de la obra. En cambio, en Rembrandt la luz no se concibe como tal adhesión, sino como parte consustancial de dicha obra. Cabe en este punto la comparación con Caravaggio. Rembrandt hizo amplio uso del claroscuro al igual que anteriormente lo había hecho Caravaggio. El término claroscuro (*clair-obscur* en francés y *chiaroscuro* en italiano, idioma originario) se puso de moda a finales del XVI, aunque ya se utilizaba con anterioridad. Este vocablo pronto se convirtió en el distintivo de la pintura *caravaggiesca*, y por extensión, definió a la tenebrista. Ambos, tanto Rembrandt como Caravaggio, recurrieron a las infinitas posibilidades que ofertaba el recurso del claroscuro, pero no sin importantes diferencias, tal y como advierte Simmel:

*Hasta qué punto la luz de Rembrandt soporta semejante unidad es lo que aclara su comparación con Caravaggio. Al usar éste la luz y la oscuridad del modo más fuerte, pero en esencia sólo para acentuar los elementos singulares del cuadro, nace un contraste violento en la recíproca delimitación de lo claro y lo oscuro. Rembrandt, en cambio, al renunciar a las acentuaciones parciales en favor de la individualización del todo, no llega a tal oposición. La luz y la sombra no representan en él, como en Caravaggio - y en virtud de la individualización operada dentro del cuadro - potencias enemigas, sino que al ser el todo una individualidad se convierten en hermanas, cuyas clases esenciales y dominios*

de actividad se deslizan sucesivamente de una a la otra, y la comunidad de su origen - justamente la unidad que atraviesa todas las singularidades del cuadro mismo - jamás se olvida.<sup>271</sup>



51. Michelangelo Merisi (Caravaggio), *Descenso de la cruz*, 1600/1604. Óleo sobre lienzo.



52. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Descenso de la cruz*, 1654. Estado único, aguafuerte y punta seca.

Para el artista italiano el claroscuro es un medio funcional y mecánico que matiza y acentúa las formas, pero que se mantiene en un plano distinto al color que propiamente constituye la obra. Sin embargo, Rembrandt no concibe el claroscuro como mero auxiliar, sino como parte constituyente, que a modo de maraña se envuelve y entremezcla inextricablemente con el color, dotando de unidad al conjunto. De hecho las calidades tonales de las pinturas de Rembrandt siempre se mueven dentro de una intrincada gama cromática inmersa en el claroscuro.<sup>272</sup> Y aunque en sus comienzos la obra del maestro se caracterizó por su delicadeza, a partir de 1640 comienzan a aflorar los rasgos que finalmente caracterizarían a su estilo. Así, conforme desarrolla su técnica pictórica, Rembrandt aplica la pintura de una forma cada vez más cruda, espesa y a trazos más anchos, alternando líneas finas y pinceladas secas

<sup>271</sup> *Ibidem* p.193.

<sup>272</sup> Cfr. *Ibidem* p.192.

e hirsutas. La entonación cromática se convierte en una característica implícita en su obra, que, progresivamente, tiende hacia los tonos castaños, emanando una evocadora luz dorada. Esta tendencia va acompañada por un progresivo refuerzo de las cualidades táctiles de la obra, muy presente sobre todo en sus últimos años. Se trata de *un tacto (...) que promueve en nuestra conciencia el espectáculo de una metamorfósica transmutación pictórica de las formas que penetra en nuestros ojos a través de las texturas y los efectos de luz*<sup>273</sup>. De hecho, la técnica pictórica de Rembrandt pasaba por rayar la pintura aún mojada, de modo que apareciese el color del fondo, normalmente más claro (un efecto recurrente, por ejemplo, a la hora de indicar el crecimiento del pelo o de representar la piel). El resultado es un entramado cromático denso y vibrante, formalmente similar a los entramados gráficos, aunque monocromos, de sus aguafuertes.

La evolución que se aprecia en el Rembrandt pintor - cada vez más preocupado por hacer del conjunto visual un catalizador de sensaciones atmosféricas y experiencias sensitivas - corrió en paralelo al desarrollo de su creatividad en la gráfica. La actividad de Rembrandt en el grabado comienza alrededor de 1627, fecha en la que se data su primera estampa, *La huida a Egipto*. La factura irregular de este aguafuerte iniciático delata una fallida toma de contacto con el procedimiento; aunque Rembrandt pronto aprendió de sus errores, como observamos en los retratos de su madre que realizó al siguiente año. A partir de entonces su dedicación al grabado fue continuada, treinta y ocho años de práctica y una extensa producción que termina en el 1665, con el retrato póstumo del médico *Jan Antonides van der Linden*. Como tendremos oportunidad de comprobar, durante ese intenso margen de actuación el holandés habría de hacer un inmenso despliegue de talento en todas y cada una de las composiciones sobre metal que realizó, evolucionando con cada nueva matriz hacia una estética personalísima hasta entonces nunca vista en el campo de la estampa.

En la etapa en la que Rembrandt comienza a trabajar con el aguafuerte, y a la que pertenecen los retratos de su madre a los que acabamos de hacer referencia, su dibujo se distinguió por una línea *garabateada y juguetona*<sup>274</sup>. Se trata de estampas aún muy germinales,

---

<sup>273</sup> **BRIHUEGA**, Jaime. *Rembrandt*. Madrid: Arlanza Ediciones, 2005. Colección Descubrir el Arte Biblioteca Grandes Maestros, nº3. p. 105.

<sup>274</sup> **ROSENBERG**, Jacob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987. p. 331. Rembrandt se formó en el taller de Jacob Isaacz van Swanenburg, en Leiden, su ciudad natal, allí permaneció entre los años 1621 y 1623, aunque en su obra no se aprecia a penas rastro de la influencia que éste, su primer maestro, pudo causar en él.

pero en las que ya se observa la libertad de trazo con la que, desde un principio, Rembrandt trabaja sobre la plancha. Son aguafuertes de línea palpitante e irregular, sin refuerzos de otras técnicas de estampación, que muestran un concepto abierto de la forma. Rembrandt a penas sí repara en el detalle, lo que da lugar a una atmósfera aireada y luminosa que acentúa la amplitud espacial y en la que la línea es la absoluta protagonista.



53. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Retrato de la madre de Rembrandt*, 1628.  
Estado 2, aguafuerte.

Por entonces la técnica de estampación más generalizada era la del grabado a buril. Sin embargo incluso los grabados más tempranos de Rembrandt ya estaban resueltos con aguafuerte. De hecho, hasta 1636, son numerosas las estampas resueltas sólo al aguafuerte. La mayoría de estos grabados son de pequeño formato. En ellos se aprecia la preocupación de Rembrandt por el retrato (como el de *Saskia con perlas en el pelo*) y el estudio del desnudo académico, aunque también hay escenas bíblicas, de caza, personajes populares y algún que otro paisaje. Posiblemente Rembrandt se sintió rápidamente cómodo con este procedimiento porque le permitía dibujar sobre la plancha como si lo hiciera sobre papel. El aguafuerte le permitía deslizar la punta de grabador sobre la superficie del metal y, tan sólo levantando la capa protectora, sin necesidad de presionar sobre la matriz para hendirla, allí donde dejase su trazo, el ácido haría el trabajo pertinente. Esto le facilitaba una gran fluidez en el dibujo, lo que unido al control que podía mantener sobre la acción de las mordidas, acababa

proporcionándole una versatilidad expresiva al mismo nivel que la que encontraba en la pintura, su otro gran caballo de batalla.

En este aspecto el aguafuerte fue la técnica predilecta de Rembrandt, aunque el buril, y sobre todo la punta seca, pronto acabarían convirtiéndose en un recurso complementario inestimable para el holandés, sobre todo en su etapa más madura, donde también utilizó la punta seca en exclusiva para algunas de sus estampas. Así, conforme fue profundizando en el conocimiento de los entresijos de las técnicas, Rembrandt iría incorporando estos y otros recursos gráficos de su propia invención. Por ejemplo, Rembrandt ideó un procedimiento con el que podía conseguir efectos muy similares al que más tarde otros grabadores conseguirían con el aguatinta. Éste consistía en espolvorear las matrices metálicas con polvos de azufre; el resultado de la mordida del ácido sobre la plancha daba lugar a una especie de granulado parecido al que posteriormente se conseguiría con la resina. Así, combinando recursos, Rembrandt conseguía nuevas texturas y multiplicaba las calidades tonales de sus estampas.

Las primeras fuentes de inspiración de Rembrandt en la estampa fueron las que conoció a través de su maestro Pieter Lastman<sup>275</sup>, principalmente barrocas -ya hemos hecho mención a Caravaggio-, la de grabadores que habían trabajado en los Países Bajos durante el siglo precedente, como Goltzius, y la de sus contemporáneos, entre ellos obviamente, Callot. De todos ellos tomó algo, aunque no cabe duda que, desde un principio, Rembrandt gozó de una autonomía creativa muy definida. La obra gráfica que mejor refleja el sentimiento barroco aprehendido durante su juventud fue la producida desde su traslado definitivo a Ámsterdam<sup>276</sup>, ya en calidad de maestro.

Las estampas de ese momento, algunas de ellas todavía grabadas solamente al aguafuerte, presentan fuertes contrastes y un tratamiento de la línea y sus entramados que confieren al claroscuro un aspecto muy pictórico. Es en esta época, a partir de mediados de los años 30, cuando Rembrandt parece haber interiorizado por completo las posibilidades de los procesos de estampación y renuncia a tratar de emular las tácticas experimentales que aplicaba en sus lienzos para confiar plenamente en los recursos pictográficos que le brinda el grabado como medio de creación autónomo, con un lenguaje propio y diferenciado, y repleto

---

<sup>275</sup> En 1624 Rembrandt se marchó a Ámsterdam durante seis meses para aprender el oficio de pintor en el taller de Pieter Lastman.

<sup>276</sup> Rembrandt se traslada definitivamente a Ámsterdam en 1631, tras haber estado trabajando en Leiden, su ciudad natal.



de cualidades plásticas únicas aún por explorar. En este sentido Rembrandt *como creador plástico, no se limitó sencillamente a hacer una transposición en grabado de su estilo o de sus temas, sino que manifestó plenamente en esta técnica gráfica su manera particular de entender el espacio, la luz y la forma empleando para ello innovadores recursos.*<sup>277</sup>



54. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La anunciación a los pastores*, 1634. Estado 3 de 3, aguafuerte, buril, punta seca y flor de azufre.

Entre las primeras estampas que mejor muestran dicha interiorización de recursos está la de *La anunciación de los pastores*. En ella podemos observar un paisaje boscoso profusamente trabajado mediante el claroscuro, para cuya construcción Rembrandt recurre a una densa red de trazos en combinación con las posibilidades naturales de una línea que aún delata cierto nerviosismo. Se trata de una escena nocturna cuya densa oscuridad es sólo interrumpida por una cegadora fuente de luz, la que proporciona la reserva de claridad del

<sup>277</sup> GARRIDO, *Art. Cit.*, p.128.

papel, de donde surge un ángel, y que desvela al espectador una caótica escena en la que, entre arremolinamientos, se entremezclan personajes, animales y vegetación. Unos poderosos haces de luz divina parten de la esquina superior izquierda del formato y su direccionalidad establece una clara diagonal compositiva que marca el ritmo de la escena representada. Todo ello construido con una riqueza de recursos a la que Rembrandt ya no renunciará. Sobre el papel se fusionan la línea al aguafuerte, el trazo de punta seca, la profundidad del buril y el apuntillado de la mordida de la flor de azufre. Esta estampa es una muestra rotunda del Rembrandt más barroco, y constituye un claro avance de lo que habrá de ser una de sus conquistas claves: la del uso del papel como fuente emanante de luz.

Como hemos dicho, a partir de este punto Rembrandt irá combinando cada vez más frecuentemente el aguafuerte con otras técnicas, fundamentalmente con la punta seca y el buril -que utiliza principalmente para intensificar las oscuridades y definir las formas- mientras su estilo va evolucionando hacia un dibujo menos nervioso, en el que *el trazo garabateado se ve reemplazado cada vez más por líneas rectas*<sup>278</sup>. Las líneas rectas jugarán un importante papel en sus futuros grabados, pues como elementos indicadores de dirección, sobre todo en relación a la luz y su focalización (muy evidente por ejemplo, en la estampa de *Las tres cruces*), resultarán compositivamente capitales. No obstante, este uso de la línea recta está claramente vinculado al empleo de la punta seca, muy efectiva para realizar trazos de intensidad continuada. Al tratarse de una técnica de incisión directa, el grabador encuentra una mayor oposición de la matriz frente al dibujo, que necesariamente deviene menos fluido en cuanto a flexibilidad en la curvatura del trazo. Lo que no significa que el trazo tenga que perder en expresividad, pues muy por el contrario, Rembrandt demuestra que el trabajo directo sobre la plancha puede resultar igualmente fresco y desenvuelto. Es más, Rembrandt encontró en la punta seca una herramienta aliada, ya que el aspecto que su consabida rebaba daba a la línea, le permitía conseguir unos efectos mucho más explosivos en la línea y unas tramas mucho más espesas y envolventes:

*El grado de densidad del enrejado que va trazando la punta del grabador establece valores tonales que determinan cada entidad lumínica (y los de su equivalencia en un cromatismo figurado), posibilitando innumerables zonas de transición que recuperan el sentido de esa luz-fluido que ya había madurado en su pintura. La dureza tensa del trazo del buril le permite remachar líneas maestras para la integración de este conjunto de efectos.*<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> ROSENBERG, Jacob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987. p. 331.

<sup>279</sup> BRIHUEGA, Op. Cit., p. 113.

Tal vez de ahí que el empleo de la punta seca estuviera íntimamente vinculado al creciente interés de Rembrandt por el paisaje. La exploración del paisaje tuvo dos momentos de especial intensidad en su producción gráfica. Primero entre 1640 y 1645, coincidiendo con la época de maduración de este giro estilístico al que hacíamos referencia. Y de nuevo más tarde, durante los primeros años de la década de los 50. La dedicación que inicialmente mostró por el paisaje en sus grabados vino de la mano de la introducción de una nueva herramienta en sus dibujos de apuntes al natural, la caña de junco. Para sus dibujos Rembrandt había comenzado utilizando tiza, pero pronto cambió a la pluma de ganso porque con ella conseguía una excelente línea descriptiva muy similar a la que le daba el aguafuerte, como demuestran sus grabados tempranos (*Vista de Ámsterdam*). En cambio, con la posterior adopción de la cañuela de junco Rembrandt logró darle al paisaje un efecto atmosférico mucho más apropiado, pues el rastro que dejaba el utensilio imprimía un énfasis mayor al trazo, muy acorde con la sensación de dinamismo que desprenden las escenas al aire libre. Efecto atmosférico que, además, solía reforzar con manchas mediante un teñido previo del papel. En este sentido la punta seca le proporcionaba un resultado sobre la plancha de cobre similar al de la caña sobre el papel de dibujo, pues la huella aterciopelada tan característica de sus rebabas dotaban a la estampa de la frescura propia del trazo directo y espontáneo de los bocetos. Pero si bien Rembrandt utilizó como referencia para sus paisajes la realidad que le circundaba, también hay que decir que la observación de la naturaleza siempre pasó por el filtro de su interpretación. Sus estampas paisajísticas tienden más a sugerir impresiones, a sintetizar las peculiaridades de un momento concreto y a captar las sensaciones transitorias desprendidas de la escena, que ha describir todos sus pormenores. Así, mediante la linealidad del aguafuerte Rembrandt define la estructura del paisaje, con la incisión algodonosa de la punta seca sugiere la indefinición del movimiento de las ramas de los árboles, por ejemplo, y con la ocasional mordida de la flor de azufre evoca la brumosa de las nubes... como sucede en *El molino* o en la famosa estampa de *Los tres árboles*:

*El genio holandés utilizó en este aguafuerte su vigoroso claroscuro, cuyos juegos de luces y sombras nos ofrecen un hermoso contraste entre la inminente tormenta y la apacible tranquilidad de los personajes que siguen con sus actividades. Sin embargo, este paisaje, oscuro y amenazador en unas zonas y luminoso en otras, presenta una unidad perfecta. El trazo es firme. El pintor dibujó expresivos y delicados rayados y cuadrículas, usando magistralmente la punta seca, hasta conseguir reflejar el movimiento de las nubes, el vuelo de los pájaros y la lluvia torrencial que descarga de repente en el campo.*<sup>280</sup>

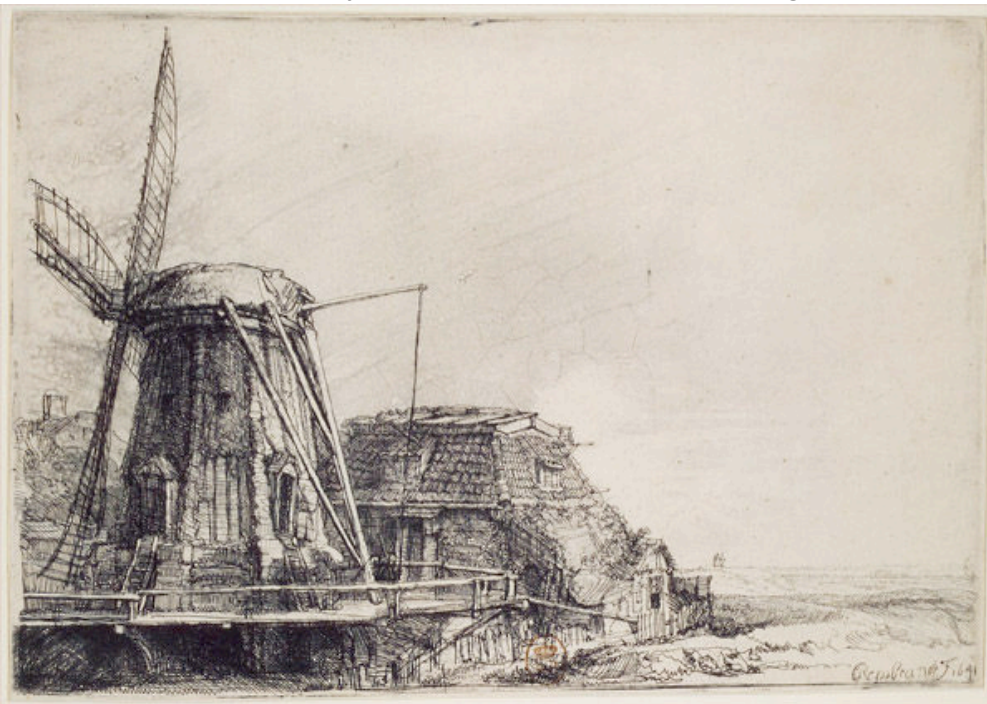
---

<sup>280</sup> CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen. *Rembrandt, genio del claroscuro*. Madrid: Editorial Libsa, 2008. p.307





55. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Vista de Ámsterdam*, 1640. Estado único, aguafuerte.



56. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El molino*, 1641. Estado único, aguafuerte, punta seca y flor de azufre.



57. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Los tres árboles*, 1643.  
Estado único, aguafuerte, buril, punta seca y flor de azufre.



58. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El bosquecillo*, 1652. Estado 2 de 2, punta seca.



En *Los tres árboles* el cielo se inunda de matices en unas zonas, y de violentos contrastes en otras. La calmada llanura de fondo y la oscuridad de los árboles a contraluz en primer término, contrapesando el haz de líneas negras de la esquina opuesta, forman una unidad perfecta. En este paisaje Rembrandt capta, por primera vez en la historia del grabado, y con la misma sensación de instantaneidad que si hubiese sido fotografiado, la esencia de un momento en el que se está produciendo un cambio atmosférico en la naturaleza. Esta sensación de instantaneidad podría aparentar simpleza, nada más equivocado. La sencillez de los paisajes de Rembrandt es fruto de un profundo análisis de la naturaleza, que en ocasiones le lleva a realizar composiciones asombrosamente abstraccionistas. Como aquella de *El bosquecillo* que llevó a cabo durante su segundo acercamiento al tema, para el que sólo utilizó la punta seca, y que, en cierto modo, nos evoca la sintética esencia de los paisajes que siglos más tarde realizase Fernando Zóbel.

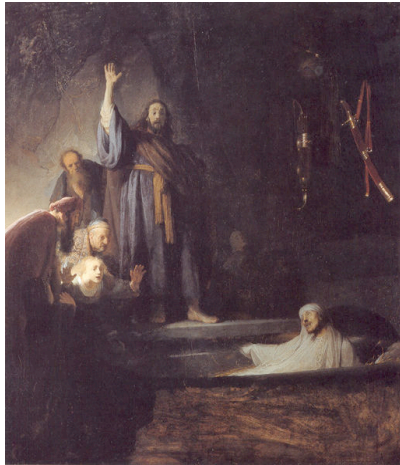
El siglo XVII se considera el Siglo de Oro del paisaje holandés. Fueron muchos los representantes de este género que contribuyeron a su grandeza: Ruysdael, van der Heyden, van Goyen o Segers... La demanda que debió de haber sobre obras de esta temática probablemente fue un incentivo para que Rembrandt también practicara el paisaje. No obstante, el interés de Rembrandt por él siempre fue más allá de la mera representación naturalista. La visión del holandés es directa y su ejecución espontánea; capta la instantaneidad de los valores ambientales que percibe, pero al mismo tiempo les imprime una suerte de dimensión metafísica que trasciende la realidad, envolviéndolos en una misteriosa grandiosidad. El sentido de la luz y del espacio paisajístico que Rembrandt desarrolló a lo largo de su carrera, de claras influencias venecianas sobre todo en sus últimas pinturas, tendrá una influencia decisiva en los futuros románticos, entre ellos William Turner, y por correlación, en los impresionistas.

La luz, la sombra y las tensiones que se establecen en las estampas de Rembrandt son el elemento compositivo común a una producción gráfica que abarca una gran variedad de temas, entre ellos el paisaje y las escenas de caza, pero también retratos y autorretratos, desnudos y temática religiosa. Los pintores holandeses del siglo XVII solían especializarse en un género determinado, sin embargo Rembrandt practicó casi todos ellos, y en todos los casos con gran maestría. Especialmente relevantes desde el inicio de su carrera artística fueron las escenas bíblicas. Rembrandt demostró una profunda inquietud metafísica que impregnaba cada una de sus obras, por muy impensable que en principio fuera la temática - como hemos visto en sus

paisajes -, pero sin duda, donde mejor pudo expresar dicha inquietud fue en sus composiciones religiosas.

La Holanda del siglo de Rembrandt era un territorio muy convulso en el plano religioso. Desde la Reforma que había sufrido en el siglo precedente, el calvinismo se había erigido como religión oficial en el país. Y éste, al contrario que el catolicismo, manifestó un abierto rechazo hacia las representaciones bíblicas. Sin embargo Rembrandt no renunció al potencial expresivo que le brindaba la posibilidad de versionar los relatos bíblicos, de los que se sabe que grabó unas ochenta escenas, además de sus telas. La actitud inquieta y observadora del maestro permaneció atenta a las controversias espirituales de su tiempo y la interpretación de las Escrituras fue su mejor vehículo para la expresión de dicha conmoción vital. Aunque sus representaciones se mantuvieron siempre fieles a los textos, Rembrandt les suministró una carga de profunda humanidad que las despojó de su tradicional misticismo. Los personajes escogidos por Rembrandt para este tipo de escenas son reales, sus rostros, sus expresiones, y sus ademanes son humanos. Son pseudo-actores representando los pasajes de la Biblia. El único componente que eleva estas composiciones a la dimensión contemplativa es la luz. Una luz que, como explicaba Simmel, es producto de una concepción amplificadora de la religión. El juego de contrastes entre claridad y oscuridad confiere a sus escenas misterio e inmaterialidad y, al mismo tiempo, la focalización lumínica con la que trabaja en muchas de ellas refuerza ese carácter teatral tan propio del Barroco.

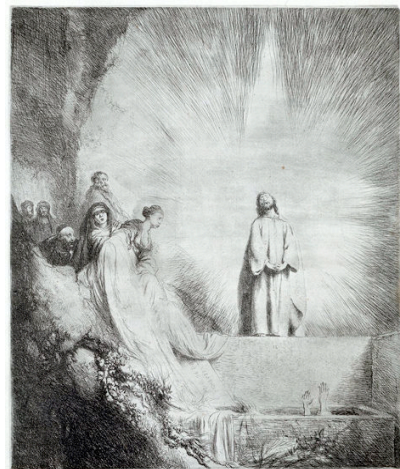
Una de las primeras aproximaciones gráficas a la idea de teatralidad que tan frecuentemente se ha subrayado en la obra de Rembrandt la encontramos en *La resurrección de Lázaro*. Este grabado, realizado poco después de su emancipación artística, fue ejecutado al mismo tiempo que un cuadro en el cual, el por entonces joven Rembrandt, representaba la misma escena y para el que, a su vez, se inspiró en una obra de Jan Lievens, compañero en los años de aprendizaje. El hecho de que ambos, lienzo y grabado, se realizaran paralelamente nos permite observar la independencia con la que fueron concebidos por Rembrandt; quien, a pesar de tratarse de la misma escena, empleó los medios de expresión plástica según propósitos atmosféricos concretos y de acuerdo con las posibilidades que le ofrecían las diferentes técnicas, utilizando en cada caso los recursos más apropiados para llevar a cabo las respectivas imágenes.



59.



60.



61.



62.

59. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La resurrección de Lázaro*, 1632. Óleo sobre lienzo.

60. Jan Lievens, *La resurrección de Lázaro*, 1631. Óleo sobre lienzo.

61. Jan Lievens, *La resurrección de Lázaro*, 1631. Aguafuerte y buril.

62. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La resurrección de Lázaro*, aprox. 1632. Estado 8, aguafuerte y buril.

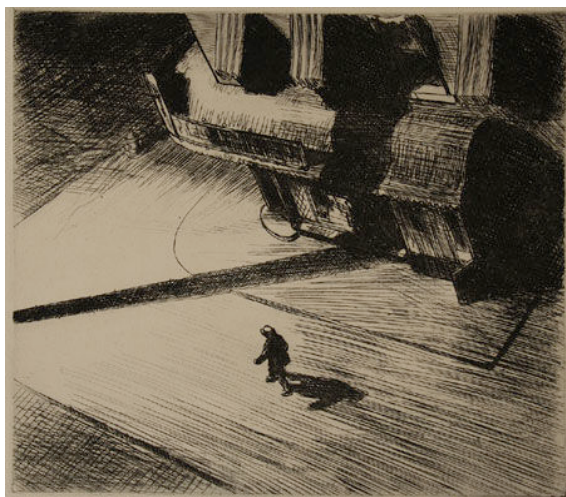
Este doble testimonio *picto-gráfico* de Rembrandt constituye en sí mismo un rechazo manifiesto al grabado de reproducción, y toda una declaración de intenciones para con la estampa como vehículo de expresión autónomo y potencialmente creativo, lo que entendemos como estampa original. Un posicionamiento que viene recalcado por el replanteamiento compositivo que observamos en el grabado; en el cual la figura principal da la espalda al espectador (a diferencia de lo que sucede en el cuadro) y la luz se focaliza en el personaje de Lázaro. Un cambio de iluminación que varía sustancialmente los matices narrativos de la escena representada. No obstante, Lievens también hizo una versión al aguafuerte de su propio lienzo, aunque en ese caso el empleo del grabado fue fundamentalmente tradicional, como copia destinada a la reproducción. Siendo la principal variante compositiva la inversión especular de la imagen que se produce como resultado del proceso de reporte de la plancha al papel. Un detalle comparativo más que sumar a la innumerable lista de motivos por los que hoy Rembrandt ostenta un lugar entre los grandes creadores de la historia del arte, no sólo por su producción pictórica, sino también por su inconmensurable aportación al arte gráfico.

Rembrandt siempre mantendrá esa teatralidad de la que venimos hablando en sus escenas bíblicas. *La circuncisión en el establo* o *La presentación en el templo* y otras posteriores como la famosa estampa de *Las tres cruces* son muestras claras. En ellas un haz de luz cegador irrumpe en la escena para iluminar a los personajes principales. Es luz milagrosa, simbólica y teatral a un tiempo. Las intensas manchas de oscuridad en contraste con el fogonazo de luz centelleante y los graves ademanes de los personajes insuflan a la escena un marcado dramatismo. No en vano este planteamiento tan característico de Rembrandt, como tendremos la ocasión de ver más adelante, ha sido un referente clave para numerosos artistas posteriores, entre ellos Goya o el mismísimo Picasso, e incluso para un autor tan distante cultural y territorialmente como Edward Hopper. De hecho, en la obra gráfica del artista americano encontramos claras analogías con la de Rembrandt, sobre todo en lo relativo al uso de la luz en el tratamiento de sus aguafuertes, con potentes rayados a la manera del holandés y aplastantes planos de luz que no dejan lugar para el detalle. Recursos que sin duda contribuyen a acentuar la direccionalidad del foco lumínico que ilumina la escena y que amplifican el carácter teatral de sus escenas<sup>281</sup>:

---

<sup>281</sup> CASTLEMAN, Riva. *Prints of the 20th Century. A history*. Londres: Thames and Hudson, 1988. p.122





*Edward Hopper quizás fue el más destacado de los pintores americanos en recrear la peculiaridad de los extensos y solitarios escenarios americanos a través del aguafuerte, tanto del país como de sus gentes. Desde la elección de sus rasos horizontes y hasta su manera de grabar fueron concisas evocaciones de Rembrandt.*

63. Edward Hopper, *Night Shadows*, 1921. Aguafuerte.



64. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La circuncisión en el establo*, 1632. Estado 2, aguafuerte.

Una mención especial merece la conocida como *Estampa de los 100 florines*<sup>282</sup>. Esta escena no presenta un contraste lumínico tan fuerte como las que acabamos de describir. En

<sup>282</sup> El título original de la estampa es *Cristo sanando a los enfermos*. Gersaint, en un catálogo de 1751, relata la anécdota por la que se cree que este grabado de Rembrandt fue mejor conocido como la *Estampa de los 100 florines*: *Es sabido que Rembrandt sentía una gran curiosidad por las estampas, sobre todo las de Italia. Se comenta que un día un comerciante de Roma ofreció a Rembrandt algunas estampas de Marcantonio, a las que puso un precio de cien florines, y que Rembrandt le propuso cambiarlas por esta obra*. Citado en: *Rembrandt: la luz de la sombra* [en línea]. Exposición virtual. Disponible en web: <[http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/045\\_1.htm](http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/045_1.htm)>, [consulta: 12 de julio de 2008].

este caso Rembrandt prefiere modelar las formas a partir de una sutil gama de matices y vibraciones lumínicas que en muchos momentos raya la indefinición. La luz permanece concentrada en el centro de la escena, aunque algo desviada. Se trata de una luz tamizada, de procedencia lateral, que va recorriendo los personajes a medida que difunde su resplandor. La composición está marcada por una sosegada dicotomía entre luz y oscuridad. La misma dicotomía que se desprende de la actitud profundamente humana de sus personajes, que se ven envueltos en un espacio atemporal, casi abstracto, por no decir sobrenatural. La atmósfera que Rembrandt nos presenta es, nuevamente, escenario de encuentro entre lo humano y lo divino, entre el escepticismo y la fe<sup>283</sup>.



65. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Estampa de los 100 florines*, 1649.  
Estado 1 de 2, aguafuerte, punta seca y buril.

<sup>283</sup> La escena no corresponde a ninguna concreta de las descritas en los Evangelios. Se ha tomado este poema de H. F. Waterloos, contemporáneo de Rembrandt, como texto explicativo de la pieza de Rembrandt: *Así la punta de Rembrandt representa al hijo de Dios en un mundo de sufrimiento, tal y como hace ya mil seiscientos años mostró los signos de los milagros que obró. Aquí, la mano de Jesús sana a los enfermos. A los niños les da su bendición (divinamente) y castiga a quienes se lo impiden. Mas (por desgracia) su discípulo le llora. Y los eruditos se mofan. De la fe de los santos que consagran el carácter divino de Jesús.*



Por otra parte, si las estampas de Rembrandt, como imágenes autónomas, ya comportan sobrados componentes escenográficos como para considerarse cinematográficas, muy especialmente en lo tocante a las iluminaciones, más aún lo son las series de pruebas que hizo de muchas de ellas. Rembrandt realizó numerosas variaciones y ensayos experimentales antes de dar por finalizada sus imágenes. Es como si cada uno de esos ensayos fuese un fotograma que precede a otro componiendo una película cuya trama narrativa se concentra en la dinámica de una atmósfera en continua evolución:

*El maestro de Leyden concibe el grabado como una obra artística dinámica en la cual cada momento, ya que se trata de una forma caracterizada por la posibilidad de multiplicación, puede ser una obra concluida y por lo tanto digna de salir al mercado. (...) Rembrandt, consciente o intuitivamente, (...) experimenta y nos ofrece muchas creaciones de aquello que teóricamente sería único aunque en múltiples copias.<sup>284</sup>*

Este tipo de pruebas combinadas con reiteradas modificaciones de la plancha fueron especialmente habituales a partir de mediados de siglo y, sobre todo, en sus estampas de temática religiosa. Nuestro interés por los grabados que forman parte de este maremagno experimental reside tanto en la imagen final como en el conjunto de sus respectivas pruebas de estado, pues cada una de ellas, a su vez, contiene sus propios y singulares valores plásticos. Entre estas *series-estados* se hallan algunos de los grabados más conocidos del maestro: *La huida a Egipto de noche* (1651, 6 estados), *La Adoración de los pastores con una linterna* (1652, 8 estados), *Las tres cruces* (1653, 5 estados), *El descendimiento al sepulcro* (1654, 4 estados), o *Jesús presentado ante el pueblo*, más conocido como *Ecce Homo* (1655, 8 estados). Las matrices de todos los grabados que acabamos de enumerar (y otros muchos) fueron sometidas a constantes modificaciones antes de que Rembrandt las diese por terminadas; variando incluso su composición entre una prueba y otra, no tanto en cuanto a la situación de los personajes, pero sí en base a la disposición de las áreas en luz y sombra. Y es que, como acertadamente advierte Martínez Moro, podría decirse que Rembrandt componía a través de manchas de luz y sombra:

*Aunque el lenguaje del claroscuro en las artes gráficas es forzosamente elemental en cuanto a recursos y efectos, al menos si lo comparamos con la pintura, es precisamente en la necesaria concreción técnica y plástica de la composición en donde el artista encuentra el mayor poder comunicativo. (...) Buena prueba de ello es que las estrategias de trabajo para el grabado de las planchas, como las que sigue Rembrandt, están elaboradas sobre esquemas de iluminación, creando*

---

<sup>284</sup> GARRIDO, *Art. Cit.*, p. 144

*en primer lugar los tonos más oscuros y completando posteriormente la escena con los intermedios, por lo que su trabajo está en todo momento guiado por el ajuste de la tensión entre luz y oscuridad.*<sup>285</sup>

En su etapa más madura, la riqueza lumínica conseguida por Rembrandt es, en la mayoría de los casos, consecuencia de la combinación de las definidas líneas obtenidas con el aguafuerte, los aterciopelados y profundos trazos de la punta seca y las modulaciones del buril. Para ello, Rembrandt retoma sus matrices una y otra vez, estampando insistentemente distintos estados de una misma imagen hasta, a veces, llevarlas a un punto sustancialmente alejado del de partida, como demuestra la asombrosa mutación que sufre *El descendimiento al sepulcro*. Sobre esta estampa resulta bastante aclaratoria la nota de Anthony Griffiths: *En el primer estado define las imágenes mediante líneas grabadas, esculpidas en un solo espesor: a veces sirven para delimitar un contorno pero en la mayoría de los casos se agrupan en apretadas masas de trazos paralelos o sombreados, creando así al unísono luces, sombras y una imponente dramaturgia. Tal vez la luz vacilante y la sombra sugirieron a Rembrandt algunas transformaciones que le condujeron al segundo estado, en el que trabajó enteramente la plancha al aguafuerte, ensombreciéndola tanto que únicamente surgen de la oscuridad unas cuantas raras formas*<sup>286</sup>. De hecho hasta llegar al cuarto estado, Rembrandt aún hizo algunas modificaciones más, probando con distintos papeles y con la densidad de las tintas hasta conseguir una silenciosa y expectante oscuridad en contraste con una localizada pero cegadora luz. Todo con el objetivo de crear una atmósfera acorde con el intimismo y la severidad de la escena representada. La cantidad de variaciones que sufrió esta imagen nos proporciona una idea esclarecedora sobre el método de trabajo que utilizó Rembrandt. Coca Garrido, cuyos artículos dedicados al estudio del maestro holandés nos han sido de gran utilidad en este capítulo, hizo referencia a su metodología de trabajo en los siguientes términos:

*(...) fina valoración del tipo de trazo y de los refuerzos, superponiendo diferentes técnicas como la punta seca sobre el aguafuerte, pasando desde el grabado de figuras dibujadas de primera intención, con una línea simple, dejando ver abundantemente el fondo claro del papel en un dibujo estructurado de tal forma que, sin perderse en los detalles, queda todo descrito en ellos, hasta aquellas composiciones recargadas y retrabajadas en sucesivos estados donde el blanco del papel se limita como valor expresivo y el ámbito de la escena es propicio al efecto de claroscuro con una imagen que se apoya desde los bordes mismos de la plancha*<sup>287</sup>.

---

<sup>285</sup> MARTÍNEZ MORO, Op. Cit., p.45.

<sup>286</sup> MELOT; GRIFFITHS y S. FIELD, Op. Cit., p.158.

<sup>287</sup> GARRIDO, Coca. "Rembrandt grabador". En catálogo: *Rembrandt: El paisaje natural y humano. Grabados*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1997. p.24.



Estados

- 1 2 66. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El descendimiento al sepulcro*, 1654. Estados del 1 al 4.  
3 4 En todos: punta seca, buril y aguafuerte.

Otra magnífica serie de estados repleta de asombrosos recursos gráficos es la de las *Las tres cruces*. En ellas Rembrandt no sólo combina diversos tipos de grafismos y diferentes técnicas, también varios tipos de papeles y fórmulas de entrapado durante el proceso de entintado de la plancha. Así, la primera prueba de estado, Rembrandt la estampa sobre pergamino, lo que dota a la imagen de una especie de luz dorada que recuerda al cromatismo de sus pinturas de esta época. Esta luz se difumina por la escena, atenuando los contrastes y suavizando los contornos; el resultado es una escena de atmósfera densa, en la que se respira un aire espeso, como si en él flotasen pequeñas partículas de polvo. La segunda prueba es mucho más clara y se diferencia de la anterior sobre todo por el método de estampación. Sobre papel europeo los contrastes se endurecen y los personajes ganan en nitidez. En el tercer ensayo el contraste se vuelve aún más provocador, la luz se expande anulando las oscuridades adyacentes y una poderosa luminosidad, ligeramente velada por efectos de entintado, hace que los personajes situados en el centro de la composición prácticamente se desvanezcan. Llegado el cuarto estado la estampa sufre una severa metamorfosis. Rembrandt borra y reubica a muchos de los personajes y el trazo se radicaliza. La línea gruesa, potente, a mano alzada y con regla, es aquí fundamental, y de una expresividad absoluta. La oscuridad es ahora predominante y sume al paraje en dramáticas tinieblas. Sin embargo, el último y quinto estado de esta plancha habrá de esperar unos años, cuando Rembrandt retoma la matriz para realizar un nuevo borrado y redibujado de la escena. Se especula que el motivo por el que volvió a revisar esta plancha fue el mismo por el que retomó otras muchas, probablemente porque ya estaba deteriorada del tiraje. No en vano, con esta última intervención, Rembrandt logró imprimirle a la imagen, si cabe, aún mayor expresividad y dramatismo que en sus estados precedentes.

Esta es una cuestión sobre la que también insisten muchos autores<sup>288</sup>. Especialmente respecto a las planchas trabajadas con punta seca, pues pierden su rebaba (y con ella, buena parte de sus valores tonales) con bastante facilidad. En cualquier caso, es obvio que en el caso de Rembrandt existió una razón de fondo vinculada a sus intereses plásticos que iba mucho más allá del simple deterioro de las matrices, pues de lo contrario no se explicarían sus constantes ensayos en todos los aspectos técnicos, tal y como señala Coca Garrido en sus estudios:

---

<sup>288</sup> IVINS, *Op. Cit.*, p.112.



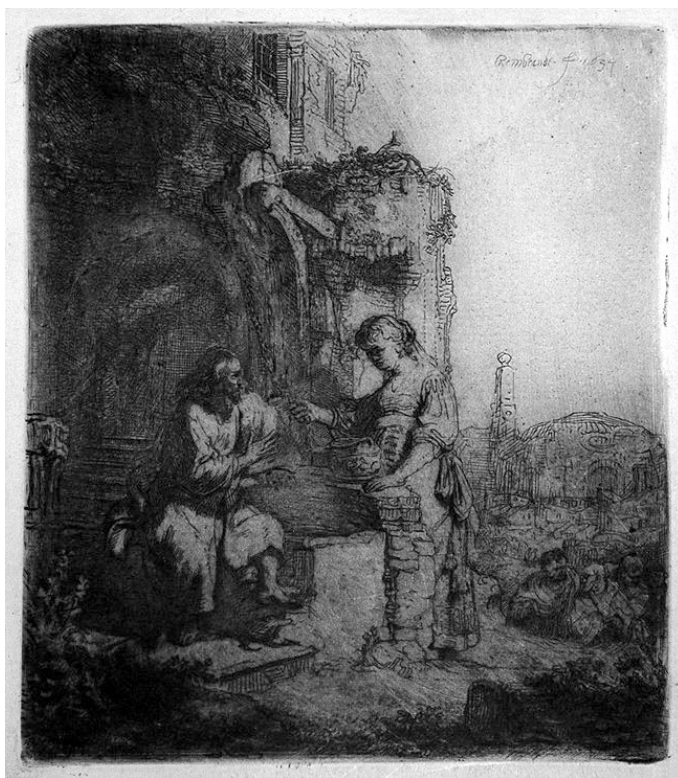


Estados

67 68 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Cristo crucificado entre los ladrones: Las tres cruces*,  
 69 70 1653, cinco estados. 67) Estado 1/5: punta seca. 68) Estado 2/5: punta seca. 69) Estado  
 3/5: punta seca y buril. 70) Estado 4/5 punta seca, buril y aguafuerte.

*Rembrandt no se contenta con la obra «terminada» la naturaleza múltiple de la estampación le permite lanzarse a la aventura sin fin de innumerables pruebas de estado retocando y regrabando desde los más mínimos detalles, haciendo modificaciones, matizando los rasgos de un personaje en un retrato, introduciendo modificaciones en el atuendo o borrando algún personaje secundario, creando modulaciones de valores tonales o arriesgando la plancha en mordidas muy profundas, llevando la técnica hasta sus últimas posibilidades en la búsqueda de efectos más espectaculares. Por otra parte también ensaya variando tipos de papeles blancos de finos verjurados o grises y amarillentos de cálidos tonos, usando papeles japoneses o chinos venidos del Oriente o incluso satinados pergaminos que modifican la absorción de la tinta por el papel, lo cual le lleva a hacer pruebas con tintas más líquidas y pigmentos más oscuros. Intenta también diferentes formas de estampación de una misma plancha, dejando en algunos casos un velo transparente más oscuro que matiza los planos, compensando la inexistente, en aquel entonces, aguatinta o matizando los negros obtenidos laboriosamente en la plancha con intenciones que aun hoy día son difíciles de interpretar.<sup>289</sup>*

<sup>289</sup> GARRIDO, "Rembrandt grabador experimental", *Art. Cit.*, p.129.



71. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Cristo y la mujer de Samaria*, 1634. Estado 2 de 4, aguafuerte.

De la misma forma, Karel G. Boon, quien formara parte del *Rijksmuseum Print Room*, también subrayó la gran variedad de recursos experimentales que utilizaba Rembrandt, incidiendo especialmente en las pruebas que realizaba durante el proceso de estampación. Boon destacó la gran diversidad de papeles que empleó Rembrandt, algunos de ellos muy difíciles de conseguir en esos momentos, a tenor de las calidades lumínicas que quería obtener de ellos; y cómo fue capaz de modificar sus imágenes -según pretendiera reforzar una u otra zona de la imagen- con tan sólo alterar el entintado de las matrices. Este último tipo de intervención sobre la plancha fue muy habitual en las estampas del periodo más maduro de Rembrandt, como acabamos de ver en *Las tres cruces*, aunque ya se aprecia claramente en otras tan tempranas como la de *Cristo y la mujer de Samaria*, donde se observa un fino velo de tinta, e incluso el rastro dejado por la tarlatana (o semejante) con la que retiró el exceso de pigmento para realizar el entrapado la imagen:

*Limpiando la plancha de aguafuerte sólo parcialmente antes de estampar, el artista podía obtener un capa de tono, una veladura, sobre el papel. Rembrandt usó principalmente este recurso para dar más profundidad a las sombras. En otras palabras, cuidaba de usarlo selectivamente, dejando tinta*

*sólo en ciertas áreas de la plancha y limpiando en otras. Era un recurso experimental: lo podía usar de manera diferente en varias impresiones de una misma matriz, o incluso en varias de un mismo estado de la plancha. Rembrandt también experimentó con el color y la textura de los papeles: estampó sobre papel velo, sobre gruesos papeles de dibujo gris, sobre papeles japoneses de tono amarillento y sobre finos papeles chinos de color blanco además de sobre una extensa variedad de papeles europeos.*<sup>290</sup>

Rembrandt fue sin duda un experimentador arriesgado, que llevó las técnicas de grabado hasta sus últimas consecuencias, sometiendo las planchas a fuertes mordidas y abrasiones. Pero el que excediese con tanta impunidad los límites de lo tradicional en búsqueda de nuevos resultados nos da una pista del nivel de compromiso creativo que Rembrandt tuvo con el grabado. Por supuesto, toda esta clase de usos a la que nos hemos venido refiriendo a lo largo del capítulo se salían de lo que estaba considerado como buena práctica. De hecho, cuando comenzábamos a hablar sobre Rembrandt hicimos referencia a la estrecha opinión que sus contemporáneos tuvieron acerca de él en relación a su empleo de la técnica, a lo que ahora cabría añadir que *al final de su carrera como aguafortista, no dominaba técnica alguna, que sólo sabía de ocasiones y necesidades particulares para las que ideaba soluciones a medida que se presentaban*<sup>291</sup>. Un *modus operandi* que se interpretaba como causa de su desconocimiento, pero que sólo era posible gracias a un completo dominio de los recursos gráficos, un bagaje adquirido a través de toda una vida dedicada a la continua experimentación e innovación. Parafraseando nuevamente a Ivins, concluiremos afirmando que probablemente no haya existido en la historia del arte gráfico un aguafuertista que haya dedicado a su obra gráfica tanta reflexión, tanta exploración técnica y tanta planificación como Rembrandt. Y aunque en su tiempo no hubiera quien reconociese su genialidad dentro del panorama artístico, durante el siglo XIX surgirá un renovado interés romántico por las cualidades plásticas del aguafuerte, recuperando así la producción gráfica del maestro de la luz holandés. Desde este momento Rembrandt se convertiría en el referente por excelencia de los creadores gráficos:

*Tal es la dimensión de la obra y personalidad de Rembrandt que, independientemente de su difusión en cada época, es una presencia indudable en el arte de todos los tiempos después de su momento vital. Tal es la calidad y cualidad de su obra que, independientemente de una óptica naturalista, psicológica o histórica, la relación con obras y personalidades artísticas posteriores como Delacroix, Goya, Van Gogh, Soutine, Vuillard o Picasso es automática.*<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> **BOON**, Karel G.; **WHITE**, Christopher. *Rembrandt's etchings*. Amsterdam: Van Gendt & Co., 1969. 2 vols. p. 70.

<sup>291</sup> Cfr. **IVINS**, *Op. Cit.*, p.112.

<sup>292</sup> **GARRIDO**, "Rembrandt grabador experimental", *Art. Cit.*, p.126.





## **CAPÍTULO 4**

### **EL SIGLO DE LAS LUCES (Luces y sombras en el siglo XVIII)**



(...) *Seguid primero a la Naturaleza, y formad vuestro juicio  
por un justo canon, que es siempre el mismo;  
la infalible Naturaleza, siempre divinamente clara,  
debe impartir a todos vida, fuerza y belleza,  
a la vez la fuente, el fin y la prueba del Arte.*  
(...) *Esas reglas antaño descubiertas, no inventadas,  
siguen siendo la Naturaleza, pero la Naturaleza metodizada;  
la Naturaleza, como la Libertad, no está sino restringida  
por las mismas leyes que ella misma empezó por ordenar (...)*

*Pope, Un ensayo sobre la crítica.* <sup>293</sup>

El XVIII llegó sin cambios bruscos. El llamado *Siglo de las Luces* (o de la *Ilustración*) experimentó una progresiva evolución estética en virtud de las premisas racionalistas que se forjaron en la centuria precedente. Al igual que sucedió en el siglo anterior, no todos los países europeos avanzaron al unísono, ni en cuanto a estilo ni en relación al desarrollo social y económico. Será concretamente Inglaterra la nación que inicie muchos de los debates que centraron el interés de los estudiosos dieciochescos, pues fue en la isla anglosajona donde se dieron los factores necesarios para que germinasen las nuevas corrientes por las que habría de discurrir el pensamiento europeo. De hecho, este eje de pensamiento no tardó en trasladarse al continente. A mediados de siglo, Francia es ya un bullente núcleo cultural y filosófico que junto a otros países como Italia y Alemania mantienen la primacía en relación a las corrientes estéticas dominantes.

A lo largo del XVIII se conjugan diversos estilos artísticos: el Rococó, el Neoclasicismo y los primeros pasos del Romanticismo tras la Revolución francesa. El Rococó<sup>294</sup> nace y se circunscribe al ámbito francés pero extenderá su influencia por toda Europa, sobresaliendo los centros de París, Venecia y Londres. El movimiento Rococó es al Barroco lo que el Manierismo fue al Renacimiento, sólo que éste adquiere los tintes joviales y desenvueltos propios de la aristocracia francesa, desentendiéndose del abigarrado catolicismo precedente para conformarse como una estética definida. El *estilo galante* se desarrollará hasta mediados de siglo, cuando la burguesía reacciona contra los modelos aristocráticos instaurados y, en consecuencia, contra su estética. Es entonces cuando resurgen los ideales clásicos en un nuevo intento de sistematización de los conocimientos a cargo de la Ilustración. Pensadores y

---

<sup>293</sup> VALVERDE, *Op. Cit.* p. 134.

<sup>294</sup> El Rococó es también conocido como el estilo Luis XV, pues el período en práctica del movimiento correspondió aproximadamente con el reinado del monarca francés (1715-1774). El término *rococó* proviene de la combinación de los términos franceses *rocaille* (rocalla) y *coquille* (concha marina).

artistas de esta cultura del *Iluminismo* investigan sus antecedentes culturales tratando de encontrar la pureza y moral perdidas por una contemporaneidad que creían sumida en la decadencia. En este sentido resultó esencial para el desarrollo del Neoclasicismo el descubrimiento de las ciudades sepultadas de Pompeya (1737) y Herculano (1748), que permitió el acceso al arte antiguo en su estado más puro. Los artistas inmersos en la nueva *moda* arqueológica, intentaron reproducir las formas griegas y romanas con un rigor y precisión que ni siquiera los artistas renacentistas habían buscado.<sup>295</sup> Finalmente, el péndulo de la historia siguió su curso y acabó posicionándose en el lado opuesto. A finales del siglo XVIII, y teniendo como detonante la irrupción de la Revolución francesa, los artistas reivindicaron la libre creación ante el racionalismo estricto del Neoclasicismo. Entonces entró en escena el Romanticismo.

A lo largo de este capítulo nos centraremos en el estudio de la estética neoclásica, veremos los debates que se generaron en torno a las nuevas teorías sobre la percepción entre los empiristas y los racionalistas (especialmente en relación a la luz) y analizaremos las aportaciones que hicieron los grabadores de la época, tanto en el terreno de la teoría como en el de práctica artística (donde Piranesi tiene una relevancia fundamental). Cabe decir que evidentemente también en la otra vertiente artística de principios de siglo, la Rococó, hubo grabadores sobresalientes que merecerían un estudio individualizado (como William Hogarth, quien supo trasladar a la estampa su irónica visión de la sociedad que le rodeaba). No obstante hemos preferido centrarnos en la corriente neoclásica porque creemos que sus aportaciones fueron más interesantes desde el punto de vista de nuestra investigación.

---

<sup>295</sup> Una de esas expediciones iniciáticas fue la que en 1749 emprendió el arquitecto Jacques-Germain Soufflot desde Francia, y que dio lugar a una publicación titulada *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculaneum* (1774). El libro se convertiría en una referencia imprescindible para los artistas neoclásicos franceses.

#### 4.1 EL DEBATE SOBRE LA PERCEPCIÓN VISUAL: EL PROBLEMA DE MOLYNEUX

En el siglo XVIII aparece por primera vez el término *estética*, como definición de la preocupación que algunos estudiosos mostraban por la reflexión en torno al arte y lo bello. La estética surge en el ámbito universitario germánico, siendo el primero en emplear la palabra Alexander Baumgarten, que usó el vocablo latín *Aesthetica* como título para su obra póstuma. La estética -que es hoy una disciplina definida e independiente con método propio- existió desde la Antigüedad, entremezclada con la filosofía, la crítica literaria y la historia del arte, pues inevitable y necesariamente, los valores estéticos participan en gran medida de muchas de las preocupaciones de los campos citados.<sup>296</sup> Sin embargo la estética de la Ilustración abrigaba un sentido etimológico mucho más amplio que el actual, que en gran medida hacía referencia a la *percepción* y al *sentir*.<sup>297</sup> A lo largo de las siguientes páginas nos ocuparemos de la relación que los planteamientos estéticos dieciochescos mantuvieron con la percepción de la luz y sus sombras. Observaremos igualmente la importancia que el pensamiento anglosajón tuvo como precursor de esas nuevas propuestas y las posturas mantenidas al respecto desde el continente.

Michael Baxandall, erudito profesor e historiador del arte, realizó un profundo estudio acerca de la representación pictórica de las sombras en el siglo XVIII, recogido bajo el título de *Las sombras y el Siglo de las Luces*.<sup>298</sup> En su libro, Baxandall comienza refiriéndose a quien fuera padre del Empirismo anglosajón y uno de los grandes pilares filosóficos de su tiempo, John Locke.<sup>299</sup> Las teorías formuladas por Locke sobre la problemática de los procesos cognoscitivos y la percepción de la realidad ejercieron una gran influencia en el desarrollo del pensamiento ilustrado, e hicieron tambalear los cimientos del aún dominante innatismo continental,<sup>300</sup> fundamentado en la teoría platónica de la reminiscencia cognoscitiva. Los empiristas británicos, bajo el lema *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* (*Nada hay*

---

<sup>296</sup> Cfr. **BOZAL**, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 2004. Colección La balsa de la Medusa, 80. En el artículo titulado "Orígenes de la estética moderna", Bozal hace un análisis aclaratorio del término estética y sus orígenes.

<sup>297</sup> **VALVERDE**, Op. Cit. p. 128.

<sup>298</sup> **BAXANDALL**, Michael. *Las sombras y el siglo de las Luces*. Madrid: Visor, 1997. Colección La balsa de la Medusa, 88.

<sup>299</sup> John Locke, 1630-1704.

<sup>300</sup> Encabezado por Descartes en el siglo XVII.

en el intelecto que no estuviera antes por los sentidos)<sup>301</sup>, defendieron que la clave del conocimiento se encontraba en la experiencia perceptiva. Idea que Locke expresó en los siguientes términos:

*Supongamos entonces que la mente sea, como decimos, papel blanco, ausente de todos los símbolos y de todas las ideas: - ¿cómo es que se llena de ellos? ¿De dónde le llega esa inmensa colección de imágenes que la activa e ilimitada inclinación humana ha pintado en ella con una variedad casi infinita? A esto contesto, de la Experiencia, en la que se funda todo nuestro conocimiento y de la que, en última instancia, todo él se deriva.<sup>302</sup>*

La teoría del conocimiento que desarrolló Locke enfatiza el papel de la experiencia en el origen y la formación de los conceptos. De ahí que buena parte de sus preocupaciones se centrasen en la problemática de la percepción sensorial. Muy concretamente en el enigma que se planteaba en torno al funcionamiento de los procesos de reconocimiento de imágenes y de aprendizaje visual. Al abordar el tema, Locke se encontró ante toda una batería de cuestiones relacionadas con esta incógnita: ¿por qué el ser humano es capaz de interpretar la tridimensionalidad espacial partiendo de una estimulación bidimensional de la retina? ¿qué mecanismo es el que permite asociar una representación gráfica o pictórica con la idea de volumen? por ejemplo, ¿qué nos hace creer que una circunferencia, que contiene según qué sombras, es una esfera?... Las reflexiones que Locke realizó al respecto, sustentadas en el uso casi exclusivo de la experiencia y la percepción, le llevaron a plantear la hipótesis de que el ser humano reconoce los objetos por aprehensión, como resultado de un proceso de educación visual:

*Cuando miramos una esfera de algún color uniforme, bien sea dorada, de alabastro o azabache, ciertamente la idea que se imprime en nuestra mente es la de un círculo plano, diversamente sombreado, con diversos matices de luz y de tonos que llegan a nuestros ojos. Pero como por costumbre ya estamos habituados a percibir el aspecto producido por los cuerpos convexos en nosotros, y los cambios que experimentan los reflejos luminosos según las diferencias de las formas sensibles de los cuerpos, el juicio a causa de una costumbre reiterada cambia de manera inmediata las apariencias en sus causas, de forma tal que lo que realmente es una variedad de sombra o de*

---

<sup>301</sup> Frase tomada de Santo Tomás de Aquino (en *Quaestiones disputatae de veritate*). El filósofo alemán Gottfried W. Leibniz invirtió el lema empirista añadiéndole la coletilla *nisi intellectus ipse*, lo que acababa contraviéndolo. De manera que la fórmula final del racionalismo es: *Nada hay en el intelecto que no estuviera antes por los sentidos, excepto el intelecto mismo*. Es decir, que el conocimiento sólo es posible por la existencia de la razón, por la facultad innata de conocer.

<sup>302</sup> **LOCKE**, John. *An Essay Concerning Human Understanding* [en línea]. Archive for the History of Economic Thought. McMaster University [Hamilton, Canada]. Disponible en web: <<http://socserv.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/locke/Essay.htm>>, [consulta: 2 de enero de 2006]. Reproducción digital de: Londres, 1690. Book 2: I, 2.

*color reunida en la forma, lo hace pasar por un cambio de la forma, y se forja de un color uniforme, cuando la idea que percibimos no es sino la de un plano coloreado de forma diversa, según se puede ver en pintura.*<sup>303</sup>

Para Locke la luz y el color eran ideas simples<sup>304</sup>, capaces de construir otras ideas más complejas a partir de su combinación. Locke defiende que, si bien la luz es materia indispensable para la percepción ya que informa de la morfología y situación espacial de los objetos, el sujeto interpreta esa información lumínica a través una serie de *inferencias* previamente aprendidas, que son las que realmente le permiten concluir la forma de lo que observa. De manera que la experiencia visual es, según él, el motivo de que logremos relacionar un determinado patrón de luz con una forma concreta emplazada en una ambientación específica. La experiencia visual es, por lo tanto, un proceso de aprendizaje e identificación, que a la larga deviene automático. Bajo esta perspectiva podría decirse que, en cierto modo, Locke acepta la teoría innatista, ya que concluye que nuestra disposición para realizar y automatizar este proceso perceptivo es, de alguna forma, una habilidad ingénita. Y es que, como bien resumió Baxandall:

*Hemos tenido que aprender por experiencia que determinado patrón de luz se halla asociado con determinada forma y estado de la sustancia – por ejemplo, que un círculo ensombrecido de cierta manera se asocia con una esfera –. No nacemos con esta habilidad para asociar círculos sombreados con esferas ingénitas; más bien, parece que nacemos (y Locke estaría de acuerdo) con alguna capacidad y disposición innatas para establecer inferencias y utilizar la experiencia de esta manera.*<sup>305</sup>

Tomemos el caso de la representación gráfica de la esfera para ponerla en relación con el ejemplo que De Piles nos ofrecía acerca de como Rubens, recordemos, *disponía sus objetos a la manera de un racimo de uvas, donde las uvas que están iluminadas constituyen una masa de luz, y las que están a la sombra una masa de oscuridad. Así, formando todas las uvas un único objeto, la vista las contempla sin distracción, pudiendo, al mismo tiempo, diferenciarlas sin lugar a confusión.*<sup>306</sup> Como comentábamos al estudiar la representación del claroscuro en el s.XVII, Rubens prefirió emular el proceso de percepción visual antes que copiar el propio objeto tal cual, para dotar así a su obra de mayor verosimilitud. La conclusión del análisis perceptivo que Rubens llevó a la práctica casi de un modo intuitivo, fue, en esencia, la misma que Locke

---

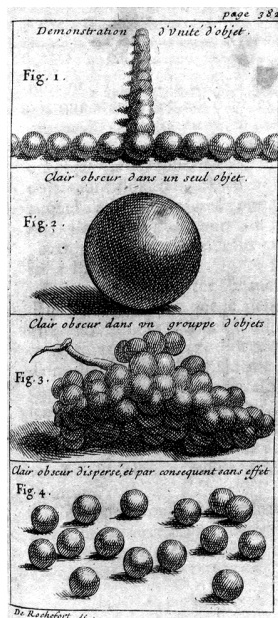
<sup>303</sup> *Ibidem* Book I: IX, 8.

<sup>304</sup> Cfr. *Ibidem* Book II: IV, 11.

<sup>305</sup> BAXANDALL, *Op. Cit.* p. 34.

<sup>306</sup> BARASCH, *Op. Cit.* p. 298. Cita a: Cfr. DE PILES, Roger, *Abregé de la vie des peintres*.

expuso y razonó en su ensayo basándose en el proceso de inferencia epistemológica por el cual, decía, reconocemos las imágenes dentro de un determinado contexto espacial y lumínico.



72. Ilustración para *Course de peinture par principes* de Roger de Piles, 1708.

A raíz del discurso iniciado por Locke, otros pensadores del XVIII se hicieron partícipes de la problemática. El desencadenante fue la publicación de un problema que uno de sus lectores le había planteado en una carta y que Locke incluyó en la segunda edición de su ensayo *An Essay Concerning Human Understanding*. El *problema de Molyneux* esbozaba un supuesto caso en el que un ciego que recupera la vista se debía enfrentar al conocimiento del mundo a través de su recién estrenada vista:

*Dublín, 7 de julio de 1688*

*Un problema propuesto al Autor de el Ensayo Filosófico concerniente al Entendimiento*  
*Un hombre, ciego de nacimiento, tiene un globo y un cubo, ambos del mismo tamaño, entre sus manos, e identifica cuál es el globo y cuál el cubo, sólo distinguiéndolos mediante el tacto: entonces se le retira ambos, y se colocan sobre una mesa. Supongamos que recupera la vista: ¿en ese caso podría, mediante la vista y antes de tocarlos, saber cuál es el globo y cuál es el cubo? ¿O podría saber sólo mirando, antes de extender sus brazos para tocarlos, si están colocados a 20 o a 1000 pies de distancia?*  
*Si el conocimiento y la genialidad del Autor del tratado mencionado consideran que el problema planteado merece consideración, apreciaría mucho recibir su respuesta,*

*Suyo, William Molyneux<sup>307</sup>*

<sup>307</sup> La primera edición es de 1690, la segunda de 1694. *The Molyneux Problem* [en línea]. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponible en idioma original en web: <<http://plato.stanford.edu/entries/molyneux-problem/>>, [consulta: 2 de febrero de 2006].



Lo que en principio pareció una anécdota estrambótica, sin embargo, interesó a muchos. Locke afirmó al respecto que el recién recuperado ciego no diferenciaría a primera vista qué forma correspondía al cubo y cuál a la esfera, pues no había tenido ocasión de establecer asociaciones entre su experiencia táctil y la visual. Necesitaría por lo tanto someterse a un proceso de aprendizaje visivo para conseguir establecer las inferencias necesarias entre lo que conocía a través del tacto y su apariencia. Entre los que se involucraron en el debate hubo, por supuesto, quien estuvo de acuerdo con Locke, pero también surgieron opiniones encontradas. Pongamos un par de ejemplos, el primero a favor, el segundo en contra:

- George Berkeley, filósofo y obispo irlandés, estuvo enteramente de acuerdo con Locke. En 1709 Berkeley explica su postura en *An Essay towards a New Theory of Vision*. Berkeley desarrolló su propia reflexión sobre el tema, paralelamente a lo expuesto por Locke, pero bajo un punto de vista de carácter inmaterial, donde incluso existir significaba ser percibido. Según Berkeley, no existía otra cosa que Dios, los espíritus y las ideas. La visión y el tacto entrarían a formar parte de las ideas, que a su vez son producto de los distintos lenguajes utilizados por Dios, y en consecuencia, la luz, los colores y el tono de las sombras, son signos del lenguaje de la visión. Berkeley afirmó que gracias a un aprendizaje basado en la experiencia establecemos constantes de relación entre signos visuales, signos táctiles y las cosas. La conclusión, evidentemente, fue que un hombre ciego no había tenido la ocasión de aprender el lenguaje visual, por lo que no podía deducir a simple vista qué era un cubo y qué una esfera.
- Por el contrario Leibniz, personaje importante dentro de la escena intelectual del siglo XVIII, fue uno de los más reticentes ante la teoría empirista de Locke. Leibniz, más partidario del innatismo, corrigió a éste basándose en que el protagonista del experimento de Molyneux, el ciego, sólo necesitaría un tiempo para ordenar sus ideas ante el nuevo mundo visual, y corroborar previamente, mediante el tacto que, en efecto, el cubo y la esfera estaban ahí. Con eso y la razonada distinción entre ambos, deducida de la carencia o no de esquinas en los objetos presentados, el ciego llegaría rápidamente a la conclusión de cuál era el cubo y cuál la esfera. Sus pensamientos quedaron expresados en *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*, publicado en 1765, pero escrito a principios de siglo como respuesta al ensayo de Locke.

Los casos expuestos corresponden a los dos extremos, pero muchos otros pensadores aportaron igualmente sus opiniones, aunque generalmente más matizadas. Figuras del panorama ideológico como el inglés William Cheselden<sup>308</sup>, uno de los cirujanos con más prestigio del siglo, trataron de dilucidar qué factores ocurrían en el proceso perceptivo. Cheselden debió de estar al tanto de las teorías de Locke, probablemente movido por sus intereses artísticos, pues presentó un curioso caso verídico en relación con una operación de cataratas que se le había practicado a un niño. Cheselden tuvo la suerte de encontrarse con un suceso cuyos paralelismos con el *problema* parecían poder resolverlo. Era una ocasión única para poner en práctica las teorías sobre el proceso de aprendizaje perceptivo que se habían generado en torno al caso de Molyneux. De hecho, el médico tuvo la oportunidad de experimentar con el niño (quien antes de la operación apenas distinguía grandes bloques de luz y sombra) y observar la evolución de su aprendizaje visual tras la intervención. Cheselden trataba así de dar solución a la hipótesis que Locke había presentado. Con este fin propuso ciertos ejercicios al niño, entre ellos el enfrentamiento a una obra pictórica:

*(...) Pensamos que pronto sabría lo que representaban las obras pictóricas, pero más tarde supimos que estábamos equivocados; descubrió por primera vez lo que representaban los cuerpos sólidos dos meses después de haber sido operado; hasta ese momento sólo los había considerado como planos coloreados en parte o superficies diversificadas por colores diferentes; se quedó muy sorprendido, pues esperaba sentir las obras pictóricas igual que sentía las cosas que representaban y se quedó atónito al ver que aquellas partes que por su luz y sombra parecían redondas y desiguales, las sentía planas como el resto; y preguntó qué sentido debía utilizarse, ¿el sentimiento o la vista? (...)*<sup>309</sup>

Si hasta el momento se había incurrido en la problemática del descubrimiento formal de los objetos tridimensionales y en los obstáculos que el sujeto de Molyneux debió superar para su reconocimiento visual, Cheselden daba un paso más para adentrarse en la cuestión de la percepción de imágenes bidimensionales. La faceta que nos interesa de esta indagación es precisamente la que concierne a la efectividad que tiene el modelado de las formas a través del claroscuro para crear una ilusión de tridimensionalidad. A pesar de la imprecisión del relato, y de que Baxandall nos advierta que el niño del experimento estaba operado de un solo ojo, lo que implica una percepción mono-focal del entorno, podrá resultarnos útil elaborar ciertas deducciones. Como cabe suponer, el niño tuvo que aprender a interpretar en qué consistía una obra pictórica, para después concluir que, lo que realmente son planos de color sobre una

---

<sup>308</sup> William Cheselden, 1688-1752.

<sup>309</sup> BAXANDALL, *Op. Cit.* pp. 39-40.

superficie bidimensional, pretende ser una representación del espacio. No obstante, debemos tener en cuenta que el niño seguramente tuvo que superar alguna que otra dificultad añadida, producto de las limitaciones mismas de la técnica pictórica, como son una escala tonal reducida (el espectro cromático de la realidad es considerablemente más amplio que el pigmentario) o la improbable concordancia de la escala representada con la de la escena modelo. De hecho el niño no conseguía asociar los gradientes de luminosidad representados con la luminancia propia de una escena real, por lo que no advirtió espacio ni volumetría. De ahí su pregunta acerca de qué sentido debía utilizar para experimentar dichas sensaciones. En este caso el cúmulo de nociones abstractas y no tangibles parecen ser la respuesta a porqué el chico no reconocía la imagen. Si su experiencia previa, antes de recuperar la vista, se basaba en la aprehensión de la realidad a través del reconocimiento morfológico de los objetos por el tacto y el desplazamiento espacial, parece lógico que esperase poder afrontar la imagen de igual forma. Evidentemente, una vez recuperada la vista, el color o la luz le resultaron ajenos y desconocidos. Pero, al fin y al cabo, su primer encuentro con la realidad visual pudo combinarse con la corroboración del espacio, de sus dimensiones y texturas a través del tacto. De esta forma podía establecer una comparación entre lo que descubría, visualmente hablando, y la percepción del mundo que conocía, la del invidente. Sin embargo, ante una representación bidimensional de nada le valía su experiencia anterior, tan solo para comprobar la objetualidad del cuadro en sí mismo y la homogeneidad del plano pictórico. Parece lógico por tanto, que la compresión de obras bidimensionales precise, al igual que la realidad, de la experiencia visual para llegar a interpretarlas correctamente... aunque, nos asalta una duda ¿habría sido diferente la reacción del niño si, en lugar de un cuadro, hubiese sido posible mostrarle una fotografía, cuyas correspondencias cromáticas y lumínicas con la realidad pueden ser mucho más fiables?

El *problema de Molyneux* cruzó fronteras y se convirtió en el debate de actualidad durante la primera mitad del siglo XVIII francés, merced a la labor divulgadora que Voltaire realizó del pensamiento anglosajón a su vuelta de Inglaterra. El experimento se alzó con trascendencia al escenario de debate europeo sobre la percepción. De hecho, Voltaire se había adherido plenamente a la teoría de la percepción visual de Berkeley, opinando que la percepción visual del espacio no es tanto un acto del sentido como una operación del entendimiento<sup>310</sup>. Voltaire, al igual que lo hiciera este último, incluyó el *problema de Molyneux* en *Éléments de la philosophie de Newton*, publicado en 1738, tras cuya difusión aparecieron distintas

---

<sup>310</sup> Idea que Berkeley expuso en su *Essay towards a new theory of vision*.

interpretaciones de mano de otros pensadores. Condillac trata el tema en el *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746); Diderot aporta sobre él interesantes e influyentes observaciones en su *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749)<sup>311</sup>, para que nuevamente Condillac, en su obra cumbre, el *Traité des sensations* (1754) coloque la cuestión en el centro de las reflexiones gnoseológicas francesas.

Como vemos el debate dio para mucho, aunque entre todas las apreciaciones que se hicieron sobre el tema una de las consideraciones que más nos interesan es la relativa al papel de la sombra como elemento constructivo de la forma. Durante la época en la que aparecen estos textos, la sombra, concebida como claroscuro, irá adquiriendo una gran importancia en relación con la visión espacial. Y discernir cual es su papel dentro del amplio abanico de condicionantes de la percepción visual será uno de los objetivos. Sobre esta cuestión Locke, como tantos otros después, parecieron coincidir en una idea: el fin inmediato de la sombra es la percepción de la figura.

## 4.2 EL PROBLEMA DE LA SOMBRA A TRAVÉS DEL ARTE GRÁFICO

¿Qué información nos aporta la sombra acerca del mundo? podría ser la pregunta general que resumiera las preocupaciones de los estudiosos dieciochescos en torno a la sombra. Y dentro de ésta: si percibir una forma supone abordar los elementos visuales que la constituyen en un orden, aprehendiendo inicialmente aquellos primarios para progresivamente acceder a otros elementos más complejos, ¿en qué orden se perciben las sombras? masas, grupos, escalas de valores, contrastes... y ¿en qué medida las discontinuidades de luminancia contribuyen al conocimiento de los objetos? Todas estas cuestiones no sólo fueron objeto de debate teórico, también tuvieron una profunda repercusión en el terreno de la práctica artística.

En el s. XVIII el término claroscuro (o *chiaroscuro*) divergía en dos acepciones diferentes. La primera de ellas tenía que ver con el comportamiento de la luz y la sombra en el mundo real, nos referimos por lo tanto a un hecho fenomenológico; la segunda se refería a la representación de las mismas, hablamos por lo tanto de estética. Aunque, como es lógico,

---

<sup>311</sup> Para conocer en profundidad la postura de Diderot sobre las teorías de Locke consultar **DIDEROT**, Denis. *Carta sobre los ciegos*. Escobar, Julia (trad.). Valencia: Ed. Fundación Once, 2002. Colección Letras Diferentes.

ambas nociones mantuvieron una estrecha relación y no sería posible una comprensión completa de la una sin la otra. Este vínculo será sin duda clave en el estudio y tratamiento de la sombra y su representación plástica, incluido el campo del arte gráfico (desde donde se hicieron interesantes aportaciones inclusive a nivel teórico, como tendremos la oportunidad de ver).

Será durante el XVIII cuando el claroscuro se revele como principio compositivo básico. Es decir, el claroscuro será el medio principal por el cual establecer la jerarquía de grupos compositivos dentro de la representación, a través de la justa distribución de los pesos provocados por las masas de luz y oscuridad. Este sistema compositivo es deudor de las ideas academicistas y los intentos de sistematización de los procesos artísticos que en su día implantara Roger de Piles y que mantuvieron absoluta vigencia durante la Ilustración. De Piles había concluido que, en una composición ideal, el grupo prioritario debía corresponderse con el centro del cuadro, por razones de equilibrio, siendo preferentes aquellos que mantuviesen una estructura piramidal gobernada por tensiones diagonales. De manera que la organización de masas de luz y sombra se debía ajustar a estas premisas compositivas, manteniendo una pauta de distribución coherente que contuviese tanto las *luces*, como los *medios tonos* y las *sombras* (los tres grados básicos que se distinguieron en el claroscuro, y entre los que se intercalaban las luces reflejadas, necesarias en pro de la *gracia* de la obra). Dicha pauta respondía a las siguientes reglas: el área de sombras no deberá ser menor al área de luces y medios tonos juntos; las zonas en sombra se presentarán más o menos homogéneas, sin cambios tonales bruscos, pero evitando crear grandes bloques que originen extensos vacíos formalmente aislados del conjunto; y conservando, por supuesto, estructuras triangulares.

Estas reglas compositivas fueron bien conocidas por los artistas de la época. Y es muy destacable, en relación a nuestro estudio, que las hayamos encontrado resumidas teóricamente precisamente por un grabador, el francés Charles-Nicolas Cochin el Joven<sup>312</sup>. Cochin fue no sólo un prolífico ilustrador, también crítico artístico y teórico, académico y comerciante de arte. Este grabador mantuvo una especial fascinación por la sombra y sin duda debió dedicar buena parte de su tiempo al estudio de su comportamiento. Podemos encontrar sus reflexiones acerca de la sombra sintetizadas en unas notas atribuidas a él, las cuales aparecen publicadas a pie de página acompañando una sección dedicada al color en *Méthode*

---

<sup>312</sup> Charles-Nicolas Cochin el Joven, 1715-1790.

*pour apprendre le dessin* (1755) de Charles-Antoine Jombert<sup>313</sup>. En ellas Cochin resumió las principales preocupaciones en torno al claroscuro y en relación a la reflexión de la luz que tanto preocuparon a lo largo del XVIII. No nos debe extrañar que, a pesar de estar especializado en la estampación gráfica, se preocupara por el tema dado que, como grabador, debió de realizar constantemente imágenes expresadas a través de una única gradación tonal. Con más razón si tenemos en cuenta que -si bien por aquel entonces ya se había experimentado estampando con distintas gamas cromáticas, iluminando, o incluso combinando varias planchas- el grabado se concebía esencialmente como una técnica monocroma.

El contexto en el que se incluyen dichas notas es el de la pintura, aunque los conceptos sobre el claroscuro de los que nos habla Cochin debieron ser los mismos que aplicara en su obra gráfica. A pesar de su extensión, nos permitimos transcribir aquí el total de algunos de sus textos, vista la escasez de consideraciones escritas que nos han llegado a la actualidad de mano de los propios grabadores a los que estamos estudiando:

*Debe observarse que los objetos más cercanos al ojo reflejan con mayor fuerza que los más alejados, y que sus colores son más vivos, no solo en la luz (o en superficies iluminadas) sino también en las sombras pues, al reflejar más, pierden menos color que los objetos distantes: estos últimos pierden todo su color en las sombras y bajo las luces tienden sobremanera al gris. Y, cuando el aire no está cargado de vapor, estas sombras también son muy oscuras, siendo imposible determinar cuál es su color; pero si, por el contrario, el aire está cargado de vapor, las sombras son menos oscuras y adquieren parte del color que el vapor adquiere de la luz solar que ilumina sus partículas. Este color del vapor -es decir, del aire- varía según la hora del día. Por la mañana, al amanecer, el color del vapor en el aire produce sombras que parecen azuladas, incluso violetas; hacia el ocaso, las sombras vuelven a presentar una calidad azulada. Pero, no es que estas sombras sean realmente de ese color, pues en sí mismas todas las sombras son grises -es decir, su color se extingue ante la privación de luz-; lo que hace que parezcan azuladas es el contraste con los tonos dorados, rojos u otras tintas que hacen que el gris parezca azul. Esto resulta importante sobre todo para los pintores de paisajes. Existen varias reglas generales que deben conocerse: las sombras arrojadas por los cuerpos son siempre más intensas que las sombras de las partes sombreadas de esos cuerpos; las sombras y los toques de luz más intensos están siempre cerca de las luces más brillantes -no obstante, esto depende de la luz de las reflexiones que, si es brillante y concéntrica, puede destruir parte de esa intensidad, persistiendo sólo en aquellos lugares donde no puede penetrar la luz reflejada-; la manipulación y detalle de las sombras nunca son tan intensos y visibles como en la luz y, en consecuencia, las secciones sombreadas siempre son suaves y tranquilas en comparación con las secciones iluminadas. Otro principio del chiaroscuro constituye una regla, un principio que tiene la ventaja de enseñar a pintar de forma grandiosa y ayuda a producir provocación y efectos notables; es*

---

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 174-176. Para consultar el texto original remitimos a la transcripción del documento en pp. 172-74 de Baxandall, donde reproduce las notas a pie de página de **COCHIN EL JOVEN**, Charles-Nicolas en: **JOMBERT**, Charles-Antoine. *Méthode pour apprendre le dessin*. París: De l'Imprimerie de l'auteur (Jombert), 1755.

éste: incluso en sus partes más brillantes, las luces reflejadas siempre serán más oscuras que los medios tonos, más incluso que las oscuridades más intensas de éstos. Debe admitirse que esta regla se halla sujeta a numerosas excepciones. En primer lugar, a veces es la diferencia entre colores objetuales la que da lugar a estas reflexiones conspicuas que parecen más brillantes que algunos medios tonos coloreados: por ejemplo, una sombra iluminada por la reflexión de una camisa blanca puede ser más brillante que su medio tono, e incluso puede serlo también la superficie completamente iluminada de un tejido negro. Así, esta regla es adecuada y consigue producir un efecto notable pues, gracias a ella, en los cuadros las masas quedan bien resueltas y se distinguen mejor desde la distancia; creo que debe seguirse esta ley en los grandes cuadros históricos, que deben contemplarse supuestamente a cierta distancia ya que, de hecho, así se ven en la naturaleza cuando se contemplan desde un punto lejano. Las masas de sombra son más oscuras de lo que deberían ser si las viéramos de cerca, sobre todo cuando la luz del sol es la que ilumina el cuadro, pues ésta produce sombras enérgicas y bien definidas. No sucede lo mismo cuando se trata de un retrato, que supuestamente debe ser contemplado desde muy cerca, y desde esa distancia se han representado los detalles más pequeños que pueden contribuir al parecido: ahí podemos tener reflexiones brillantes, vivas, y los colores específicos de cada objeto muestran sus diferencias más perceptiblemente.



73. Charles-Nicolas Cochin el Joven, *David tocando el arpa ante Saúl*.

Aguafuerte y buril.

Conviene recordar que a lo largo del siglo XVIII los estudiosos se debatían entre dos teorías sobre la naturaleza de la luz. Una que defendía que la luz estaba compuesta por partículas que a modo de proyectiles impactaban en línea recta sobre las superficies: la teoría corpuscular de Newton. La otra que se inclinaba por la antigua creencia aristotélica de que la luz era una materia en flujo. Huygens ya había expuesto por entonces su teoría ondulatoria,

pero eran pocos los partidarios. Sin duda el modelo predominante en este siglo fue el newtoniano; teoría probablemente compartida por Cochin que, como comprobaremos, hará referencia a las partículas. Entre la información conocida acerca de la luz, los comportamientos lumínicos que gozaron de más popularidad entre los observadores fueron: el encuentro *directo* de la luz con la materia, la *refracción* (paso de la luz de un medio físico a otro), la *reflexión* y finalmente un nuevo concepto, la *difracción* (esta última, aunque había sido descubierta en el 1665 por el italiano Grimaldi, comienza a cobrar importancia durante el XVIII, pues reforzaba la hipótesis corpuscular de que había algo de periódico en el comportamiento de la luz).

La reflexión de la luz es un fenómeno lumínico esencial en la percepción pues, a parte de ser la causante de que los objetos aparezcan a la vista, puede producir infinidad de alteraciones en el aspecto formal de éstos. Por ejemplo, cuanto más alejado está un elemento del espectador más dispersión sufren los rayos de luz que lo iluminan, con la consecuente pérdida de nitidez e información cromática. Además, cuando la luz refleja contra un objeto absorbe parte de su color, y al salir rebotada puede chocar contra otra superficie en una segunda reflexión, impregnando a esta última con parte de ese color. A este respecto Cochin nos describe las posibles situaciones lumínicas y la apariencia que adquieren las sombras bajo ellas. Su preocupación acerca de la intensidad relativa de las sombras en relación con el color es evidente, no sólo por el color que adquieren las propias sombras, sino por cómo interactúan con las superficies coloreadas, modificándolas. A la manera académica, Cochin ofrece al artista una pauta para que el claroscuro funcione dentro del conjunto pictórico, premiando la armonía mantenida a través del equilibrio entre éste y el color. Una armonía que, como ya vimos en épocas anteriores, precisará en ciertos casos de la revisión y modificación más o menos libre de determinados valores, con el objetivo de lograr una apariencia más verosímil:

*Una de las reglas principales del equilibrio general de un cuadro es que todas las sombras deben tener algo en común; pues en los cuadros, el equilibrio consiste en que las sombras sean todas de un color, y que cada una comparta algo del carácter de otra; la monotonía que podría producirse queda contrarrestada por la diferencia de colores de los medios tonos, donde cada objeto mantiene su color objetual local sin alteración, excepto la que se produce por la distancia e interposición de la atmósfera. Me explicaré: en las sombras que están un poco alejadas del observador, los colores de los objetos parecen extinguirse por la privación de la luz, a la que los colores deben su existencia. Esto supone realmente la aniquilación total de todo color en la sombra, suponiendo que ésta fuera completamente oscura. La sombra que es menos oscura supone una disminución de la existencia de los colores en mayor o menor grado según la mayor o menor oscuridad de la sombra. Por tanto, si pudiéramos suponer que la materia propia de la pintura, el pigmento, no tiene color ni ninguna otra propiedad que la de oscurecer los colores hasta lograr la oscuridad completa, representaría las sombras a la perfección. Pero esto es imposible: un néant d'être no puede ser representado exactamente por un être. Podemos imitarlo con sus colores oscuros, tan mezclados y descompuestos como para no*



*obtener un color identificable. Pero tampoco podemos conseguir esto exactamente: el pintor más hábil será el que más se acerque a este efecto. Esta es la razón de que todos los pintores tengan un color para las sombras: algunos las hacen rojizas, otras tienden al violeta, otras amarillentas, otras verde oliva, etc... El mejor color será el brun [oscuro y/o parduzco] sin que podamos denominarlo con precisión. Así, suponiendo que alguien haya encontrado este color mixto, creo que debería introducirlo en todas las sombras, en mayor o menor medida según lo oscuras que se quiera que sean. Una segunda fuente de equilibrio general en un cuadro es que todas las luces tengan algo en común. La luz que ilumina a los objetos adquiere parte del color del medio que traspasa o, más bien, los rayos de luz se ven modificados por este medio. El medio es el aire, que adquiere diferentes sombras según su cantidad y también según los vapores que contenga; los rayos pasan a través de este aire de tal modo que producen un color ligero y no demasiado perceptible, pero que distorsiona ligeramente los colores de los objetos sobre sus superficies iluminadas. Así, a veces parece que la luz es ligeramente dorada; otras veces de color plateado, otras de un color ligeramente violeta -y esta sombra se introducirá en todas las luces y distorsionará ligeramente los colores locales-. Por estos medios, las luces participan del carácter de otras y el cuadro parece iluminado por una misma luz. Pero en las transiciones de la luz a la sombra, que denominamos medios tonos, los colores locales de los objetos permanecen intactos o, si se destruyen, lo hacen de tal modo que no resulta perceptible, por lo que no parecen sufrir más destrucción de color que la causada por la distancia del espectador. Así, podemos establecer como principio: que las luces poseen un tono general del que participan, que éste no destruye su color real sino que se mezcla con él, que los medios tonos son el color propio de los objetos; y que los colores tienden al gris y pierden su fuerza en proporción a su oscurecimiento [a través de la privación de la luz]; y que al recibir alguna luz reflejada se convierten en una mezcla de su propio color, que reaparece gracias a la luz, y del color del objeto que les envió la luz reflejada. En la naturaleza podemos observar que una sombra, cuando está próxima a una luz intensa, parece más oscura; pero este efecto ocurre en un cuadro naturalmente, sin que necesitemos reforzar la sombra -puesto que en un cuadro la sombra también aparecerá más intensa de lo que es si se la contrasta con una luz extensa.<sup>314</sup>*

Cochin trató de desentrañar la estructura interna de las sombras y su relación con el medio, proporcionando una metodología ideal para representar tanto las alteraciones de intensidad que sufren éstas como los cambios que originan sobre las áreas que cubren. La función del claroscuro pictórico es la representación de los accidentes volumétricos ocasionados por la luz, lo que proporciona gran parte de la información visual que el espectador necesita para comprender el conjunto espacial. Pero para representar los volúmenes correctamente es necesario comprender la fenomenología de la luz y de su principal derivado, la sombra, y el cómo estas se comportan en relación a las diferentes formas:

*También debe observarse que los bordes de los objetos son suaves y un poco borrosos, no sólo cuando los objetos son redondos o curvos, sino también cuando son de aristas afiladas, e incluso cuando permanecen en la oscuridad ante un fondo iluminado; parece que los rayos de luz que empujan el fondo brillante hacia esos bordes, presentan una especie de aberración, se fragmentan un poco si pasan muy cerca de los objetos y, por una suerte de vibración, hacen que los bordes sean*

---

<sup>314</sup> *Ibidem*, pp.175-176 (COCHIN EL JOVEN notas a JOMBERT).

*indecisos. Esto, si es que realmente es así, también debe de ser la razón de que un objeto situado al aire libre pueda parecer que tiene menos volumen del que realmente tiene; por ejemplo, una columna parecerá tener un diámetro más pequeño de lo que realmente es. Esta observación conduce a una pintura de pincelada suave, sin delinear nunca los bordes de los objetos. Puesto que debe haber atmósfera entre los objetos del cuadro y el observador, se sigue que estos objetos deberán estar pintados con una ligera irresolución, un toque de indecisión que evitará cualquier aspereza o linealidad del perfilado: a esto se le denomina pintar con una pincelada larga y suave; pero debe llevarse a la práctica con mucha moderación, pues hay quienes caen en el vicio de pintar las cosas como si las viéramos a través de un neblina. No debemos ser tan sensibles pues, cuando miramos un cuadro, existe un espacio de atmósfera real entre éste y nosotros que lo suaviza de inmediato.*<sup>315</sup>

Cochin no menciona en ningún momento la palabra *difracción*, pero sin duda es el fenómeno que describe. Esa especie de aberración que altera la precisión de los contornos fue la misma que Grimaldi nombrara como hoy se la conoce, difracción (*diffracte*<sup>316</sup>), aunque a lo largo del XVIII se calificó también como una suerte de *inflexión* con aspectos de *dispersión*.<sup>317</sup> Los accidentes lumínicos derivados de la difracción repercuten especialmente en los bordes de los objetos, pudiendo llegar a provocar una alteración parcial de su morfología, tal y como apreció Cochin.

Como ya advertimos, la problemática de la representación de la sombra fue una preocupación recurrente en Cochin. Esta dedicación a su estudio y comprensión no sólo quedó plasmada en las informaciones que elaboró para el libro de Jombert que acabamos de ver, donde identifica y diferencia los distintos comportamientos de la luz y de la sombra. El grabador francés también participó en las esferas académicas exponiendo sus conocimientos como ponente. De ello da fe el discurso titulado *Sobre el efecto de la luz en las sombras y su relación con la pintura*<sup>318</sup>, que pronunció con motivo de una conferencia en la Académie Royale de

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 175 (COCHIN EL JOVEN, notas a JOMBERT).

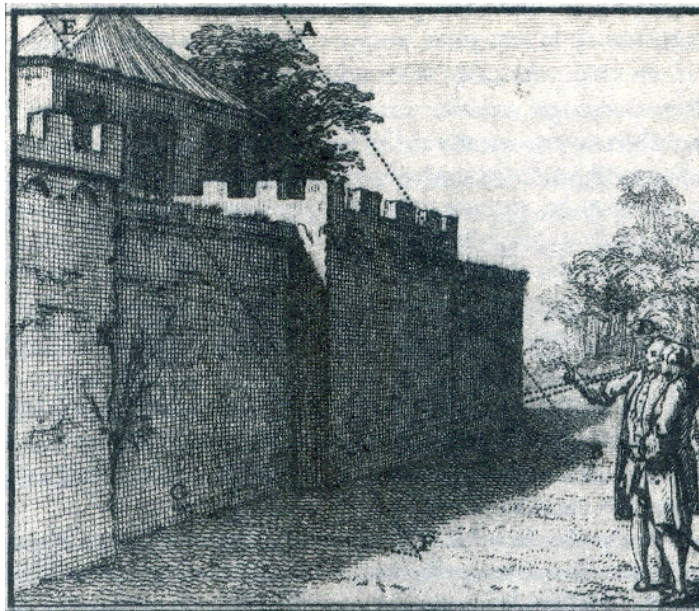
<sup>316</sup> *Lumen propagatur seu diffunditur non solum Directè, Refractè, ac Reflexè, sed etiam alio quodam Quarto modo, DIFFRACTÈ* (La luz se propaga o difunde no sólo directamente, por refracción o reflexión, sino también de una cuarta forma: por DIFRACCIÓN) encabezamiento del primer libro de Grimaldi: GRIMALDI, Francesco-Maria. *Physico-Mathesis de Lumine, Coloribus et Iride*. Bibliothèque Nationale de France (Gallica). Bolonia, 1665. Disponible en web: <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-94921>> [consulta: 3 de junio de 2005].

<sup>317</sup> BAXANDALL, *Op. Cit.* p. 94.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 114. [COCHIN EL JOVEN, Charles-Nicolas. *Dissertation sur l'effect de la Lumière dans les Ombres*.1757.] Para consultar el texto original remitimos a la transcripción del documento en pp. 180-181 de Baxandall, donde reproduce la conferencia "Sobre el efecto de la luz en las sombras y su relación con la pintura" de Cochin (1757) [Ed. orig.: COCHIN EL JOVEN, Charles-Nicolas. "Dissertation sur l'effect de la Lumière dans les Ombres", en *Recueil de quelques pieces concertant les arts*. París: Jombert; rep. Geneva: Minkoff, 1972. pp. 184-216.]

Peinture et de Sculpture (mayo de 1753). En ella, entre otras cosas, Cochin habló sobre el planteamiento estructural que, idealmente, debería organizar la disposición espacial de las sombras en una obra. Según éste los contrastes más duros deberían reservarse para un primer plano donde, además, los objetos situados en él contendrían un claroscuro rico en tratamiento de reflejos lumínicos y modulaciones tonales. Mientras que las áreas más ensombrecidas y con menos contrastes, más homogéneas y generales, se ubicarían en planos secundarios:

*(...) las sombras más oscuras estarán en el primer término de un cuadro; por el contrario, las sombras de los objetos situados en este primer plano serán delicadas y estarán iluminadas por una luz reflejada, y las sombras más oscuras y fuertes pertenecerán a aquellos objetos que se sitúan en segundo plano.*



74. Charles-Nicolas Cochin, *Disertation sur l'effet de la Lumiere dans les Ombres*, 1757. Grabado exponiendo el comportamiento de las sombras en la distancia en relación con la luz reflejada.

Paradójicamente la estructura propuesta por Cochin contravino las fórmulas por entonces instauradas, tal y como advierte Baxandall. Dos modelos se habían afianzado como metodologías para la representación del espacio lumínico: uno de ellos consistía en situar un primer plano en sombra que resaltara un segundo plano iluminado (el conocido como *repoussoir* o *realce*); el otro se basaba en la fórmula del *sfumato*, según la cual las sombras se iban debilitando proporcionalmente a la distancia. Sin embargo Cochin encuentra que existen situaciones ambientales comunes que infringen la fórmula leonardesca, pues:

*(...) si miramos un muro en disminución, con su sombreado y una sombra arrojada en el suelo a lo largo de toda su extensión, digo que ambas sombras, lejos de hacerse más débiles a medida que se alejan, por el contrario incrementan su fuerza y oscuridad cuanto más lejos se hallan de nuestros ojos; este incremento todavía continúa a bastante distancia.*<sup>319</sup>

El efecto descrito es consecuencia de que las reflexiones inciden con mayor virulencia en los primeros términos, rebajando su intensidad. No obstante Cochin es consciente de que las sombras no se oscurecen indefinidamente hasta el horizonte, sino que llega un momento en que reaparece el concepto *sfumato*, de forma que las mismas sombras que se oscurecían, llegado un punto determinado, comienzan a tornarse neblinosas y a degradarse. La nueva fórmula para la representación del espacio lumínico - a parte de las ya citadas, el *repoussoir* y el *sfumato* - propuesta por Cochin podría resumirse, con sus propias palabras, como una degradación a partir de *una línea dentro del cuadro situada a cierta distancia, donde las sombras son más intensas y oscuras*, y a partir de la cual las sombras *disminuyen su fuerza, bien adelantándose a un primer plano, bien retrocediendo más atrás*. Aunque es imposible precisar la distancia, pues ésta varía según la cantidad de vapor que haya en el aire; hasta el punto que, en los días de verano, he visto sombras intensas a una distancia de más de ochenta yardas, mientras que en los claros días de otoño apenas aparecen a ocho yardas (...).<sup>320</sup>

Baxandall en su estudio concluye distinguiendo tres tipos básicos de luz en el discurso de Cochin. La primera que se refiere a la reflexión de la luz solar: *La luz parte del sol y llega a la tierra directamente. El suelo la refleja en todas direcciones* (...) <sup>321</sup>. Una parte de esta reflexión llega a nuestros ojos, la otra da lugar a un segundo tipo de luz: la derivada de las posteriores reflexiones. Pues si los rayos (...) *han sido reflejados dos veces: son rayos debilitados* <sup>322</sup>. En consecuencia, cuantas más veces se refleja un rayo de luz mayor debilitamiento sufre. La última clase será la luz difusa, la (...) *del conjunto del cielo* (...) <sup>323</sup>, que interactúa con la luz reflejada aportando aún más luz tanto en objetos como en sombras. En cualquier caso y a la vista del valor que Cochin concede al fenómeno de la reflexión como causante de la mayoría de variaciones que se dan en el comportamiento de las sombras, podría decirse que para el grabador el claroscuro es una *ciencia de la reflexión* pues: *los objetos son visibles gracias a la*

---

<sup>319</sup> Loc. Cit.

<sup>320</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>321</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>322</sup> Loc. Cit..

<sup>323</sup> Loc. Cit..

*luz que reflejan; a menor luz recibida menos definición de imagen; la luz se atenúa conforme se aumenta la distancia; cada vez que la luz se refleja, pierde intensidad.*<sup>324</sup>

Como hemos comprobado, la preocupación de Cochin por la sombra fue prácticamente unidireccional, concentrándose fundamentalmente en los problemas de reproducción de sus comportamientos fenomenológicos y, por extensión, perceptivos. No obstante, resulta llamativo que, comparativamente, apenas si demostrase interés por el estudio de sus formas y proyecciones. Más y cuando la esciografía (representación bidimensional de las formas calculadas según una estricta geometría de sombras proyectadas) ocupaba un lugar importante en el estudio de la perspectiva del XVIII, sobre todo en aquellos campos de estudio relacionados con la planimetría. Probablemente Cochin considerase que la esciografía no cubría las necesidades de las representaciones pictóricas, porque obviaba tanto la estructura como los comportamientos internos de la sombra, esenciales en términos artísticos, ocupándose tan solo del mero perímetro definidor de su forma proyectada, y esto no sin ciertas limitaciones. En cualquier caso las aplicaciones de la esciografía eran más eficientes cuando se trataba de definir sombras arrojadas que sombras internas. En este sentido cabe puntualizar que perceptualmente hablando, el sombreado aporta más información al sistema visual que una sombra arrojada. Pues si bien la sombra arrojada proporciona indicios sobre la forma a través de la representación de su silueta (más o menos deformada según la posición del foco lumínico); es el sombreado el que nos da una información más definitiva sobre ella, y no sólo de sus bordes externos como la sombra arrojada, sino internos. La sombra proyectada puede ofrecer una información más precisa acerca de la situación de la fuente lumínica, pero incluso a esta conclusión se puede llegar a través del sombreado. Entonces ¿hasta qué punto resultaba productivo aplicar la perspectiva con absoluta rigurosidad en las representaciones? Parece que los artistas ilustrados fueron conscientes de las restricciones que implicaba su uso y, en general, prefirieron guiarse por su propia lógica perceptiva, pues tal y como el científico holandés Gravesande expresó, el claroscuro precisara más de un tratamiento de índole fenomenológico que perspectivo, sobre todo si tenemos en cuenta que lo que se busca es cierta flexibilidad formal en beneficio de una apariencia verosímil: *será mejor que el pintor mire las sombras que ve constantemente (...) en vez de recurrir a reglas que son inútiles en todos los casos. Así, me mantendré en silencio ante el problema del chiaroscuro; una mínima atención a lo que podemos ver cada día aclarará mejor este tema que cualquier largo discurso, más aún cuando no sólo resulta imposible proporcionar reglas generales sobre el tema, sino*

---

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 116.

que también el número infinito de formas no nos permite examinar cada una en particular (...)»<sup>325</sup>. Resumiendo: para representar lo que se ve es preferible fiarse del propio juicio, de la intuición, que de una metodología científicamente razonada. Una conclusión que no deja de ser llamativa en una época en la que continúa primando la razón.

Resulta significativo que fuese otro grabador, esta vez Jaques Gautier d'Agoty, quien se interesara nuevamente por la problemática de la percepción lumínica y de su representación. De hecho, durante algún tiempo a este ilustrador se le atribuyó falsamente la invención del método de estampación a cuatro colores (tres colores más el negro). Una técnica que practicó, pero que realmente fue ideada por el alemán, y también grabador, Jakob Christoffel Le Blon en 1731; quien ya había publicado su hipótesis al respecto en *Coloritto: or the Harmony of Coloring in Painting Reduced to Mechanical Practice* (1725):

*La pintura puede representar todo los Objetos visibles con tres Colores, Amarillo, Rojo y Azul; el resto de Colores pueden ser compuestos a partir de estos Tres, a los que llamaré Primitivos. (...) Y una mezcla de estos Tres Colores originales dará un Negro, y todos los demás Colores...Sólo hablo de los colores Materiales, los empleados por los Pintores; para una mezcla de todos los Colores primitivos impalpables [de luz], que no pueden sentirse, no se producirá Negro, sino su opuesto, Blanco, como el gran Sir Isaac Newton ha demostrado en su Opticks. El Blanco, es una Concentración, o un Exceso de Luces. El Negro es una profunda oscuridad, o Privación de Luces.*<sup>326</sup>

Le Blon, ferviente seguidor de Newton, observó que según su teoría del color era posible producir toda la gama de colores partiendo de los primarios. Su firme creencia en dicha teoría le impulsó a aplicar los principios newtonianos a la estampación gráfica de reproducción, escogiendo la mezzotinta como técnica. Le Blon ideó un sistema basado en el uso de tres planchas individuales que se iban superponiendo a la hora de estampar, cada una entintada con uno de los colores primarios, (aunque acabaría añadiendo una cuarta matriz con el color negro); según este método la stampa final debía mostrar la gama de colores en toda su plenitud tonal. Pero a pesar de sus esfuerzos, los resultados no fueron todo lo satisfactorios que cabía esperar, ya que Le Blon se valía de una mezcla pigmentaria para aplicar un principio

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, pp. 98-99. Para consultar el texto original remitimos a Baxandall en p. 177. Reproduce según Ed. orig. : **CANTOR**, Geofrey. *Optics after Newton. Theories of Light in Britain and Ireland, 1704-1840*. Manchester: Manchester University Press, 1983. p. 35-38.

<sup>326</sup> *Do "primary" colors exist?*. handprint.com, Bruce MacEvoy (ed.). Disponible en web: <<http://www.handprint.com/HP/WCL/color6.html>>, [consulta: 16 de abril de 2006]. Reproduce a: **LE BLON**, Jakob Christoffel. *Coloritto: or the Harmony of Coloring in Painting Reduced to Mechanical Practice*. 1725. sin p.

óptico. No obstante sus experimentos serían ampliamente ensayados por sus contemporáneos hasta finales del siglo XVIII.<sup>327</sup>



75. Método de estampación a cuatro colores según Le Blon, 1720. Estado 2 y definitivo.



76. Primera representación del espectro de Newton estampada en color. Gautier D'Agoty, *Observations sur l'Histoire Naturelle*, 1752.

Un ejemplo de las repercusiones del procedimiento ideado por Le Blon lo hayamos en D'Agoty. Éste consiguió perfeccionar la técnica de estampación a color, consiguiendo resultados muy satisfactorios. Pero D'Agoty no estuvo solamente interesado por las técnicas de estampación y los problemas derivados de la representación, como buen ilustrado se preocupó además del campo de la física y la anatomía. Precisamente de la combinación de su faceta artística con la científica surgieron algunas reflexiones interesantes a tener en cuenta. Al contrario que en el caso de Le Blon, la postura de Gautier se acercaba más a la del círculo de

---

<sup>327</sup> El método de estampación de Le Blon cayó en el olvido durante la primera mitad del XIX, y fue posteriormente recuperado a raíz de la invención de la *cromolitografía* en 1860, llegando a sentar las bases de los sistemas actuales de impresión a color (CMYK, 1934, Pantone o el nuevo sistema Hexachrome, por nombrar alguno).

estudiosos anti-newtonianos, que opinaron que la naturaleza de la luz era fluida<sup>328</sup>. De hecho, Gautier elaboró su propia teoría, según la cual la luz se componía de unas partículas que se movían por la atmósfera en una suerte de fluido transparente. Y aunque hoy nos parezcan ingenuas sus conjeturas, pueden resultarnos útiles para conformar una visión global de las distintas creencias coexistentes a lo largo del siglo. En este sentido es bastante aclaratorio un pasaje que acompaña a una de sus estampas anatómicas dedicadas al órgano de la visión:

*El rayo emitido y reflejado es un cuerpo fluido, cuyo movimiento estimula los nervios de la retina, y aquí podría acabar su acción, sin causarnos ninguna sensación, si en la retina no hubiera nervios para recibir y comunicar sus movimientos y sus distintas vibraciones hasta nuestro sentido; pero para que suceda esto, un nervio que recibe la acción de un rayo compuesto por materia fluida (es como el fuego que compone el rayo) debe impregnarse con la misma materia, para recibir la misma modulación; ya que si el nervio fuese sencillamente una especie de vara, o de cuerda, o algo similar, esa modulación luminosa sería reflejada y nunca podría alojarse en un hilo compacto y sólido de materia...*<sup>329</sup>

(Gautier D'Agoty, 1775)

Entre sus preocupaciones también hubo cabida para las discusiones en torno a la luz *universal* (luz diurna difusa) y la luz solar *directa*. Estéticamente, y siempre según el parecer de Gautier, la diferencia entre ambas estribaba en la intensidad y definición de las sombras que provocaban. Gautier advirtió que las reflexiones derivadas de un determinado tipo de luz modifican las características de la sombras, pues como comprobaremos a continuación, la multiplicación de éstas indica una procedencia universal de la luz, mientras que una sombra sobria y definida revela una luz dura y directa (la propia de un ángulo de incidencia de los rayos solares respecto a la superficie terrestre cercano a la perpendicularidad):

*La luz solar se dirige a los objetos desde un único punto, como la luz de una lámpara o de una pequeña ventana en una habitación; de ahí que las reflexiones sean menos extensas y casi uniformes y que un cuerpo sólido tenga una sombra mayor en el lado alejado de la luz. Pero la luz universal es una luz que vienen de un mismo lado y número de puntos, como ocurre en el campo abierto antes del amanecer o tras el ocaso: en estos casos el lado Este u Oeste de un cuerpo respectivamente estará más iluminado y el lado opuesto más sombreado, pero de tal modo que numerosas reflexiones diferentes de rayos de luz, reflejadas en todas direcciones según sus, ángulos de incidencia, rodearán al objeto iluminado suavemente aquellas partes sombreadas que de otra manera serían más oscuras.*

---

<sup>328</sup> Curiosamente, este detractor de la teoría newtoniana realizó la primera estampación a color del espectro cromático de Newton.

<sup>329</sup> MOLLON, J. D. *The Origins of modern Color Science*. Color Science, Optical Society of America (ed.). Washington: Shevell, S., 2003. p. 10.



*El contraste demasiado duro entre luz y sombra produce un efecto extremadamente feo en los paisajes. Para evitar este error se debe suponer en estas composiciones una luz universal, la media luz del crepúsculo o la del sol que se oculta tras una nube; algo que casi todos los paisajistas flamencos mantienen cuidadosamente en sus cuadros.*

*Los sujetos iluminados por la luz solar directa bien son piezas arquitectónicas, bien personajes concretos de un cuadro histórico narrativo donde el número de figuras no es considerable: en estos casos, el sujeto se convierte en lo más vivido e importante para realizar este efecto -tal y como ocurre en los cuadros de Rembrandt, como el de Tobías perteneciente a la curiosa colección del Marqués de Voyer, donde las cabezas poseen una luz admirable y las sombras, con los colores más oscuros opuestos a esta luz tan viva, sirven precisamente para formar el contraste más hábil, vigoroso, natural.<sup>330</sup>*



77. Jaques-Fabien Gautier D'Agoty *Mujer en el tocador antes de acostarse*, s.XVIII.

Grabado con impresión de colores y barnizado.

De las consideraciones y experimentaciones gráficas de Gautier D'Agoty se deduce que sin duda debió de estar al tanto de las teorías y nuevas investigaciones que sus contemporáneos iban desarrollando sobre el comportamiento de la luz. No en vano él mismo desarrolló sus propias hipótesis al respecto. Nada de extrañar si tenemos en cuenta la especial preocupación general que hubo en torno al conocimiento de los mecanismos perceptivos y de los agentes que participaban en ellos. Como hemos visto D'Agoty fue un personaje polifacético,

<sup>330</sup> *Ibidem*, p.103. Dada su extensión, para consultar el texto original remitimos a la transcripción del documento en p. 179; Baxandall reproduce a **GAUTIER** [D'Agoty], Jaques. *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*. 1753. París: Jorry/Delaguet; repr. Génova: Minkoff, 1972.

digno de su tiempo, capaz de aunar ciencia y arte como demuestran sus grabados; en cuyas imágenes se conjugan el éxito de sus experimentaciones sobre la estampación polícroma con las apreciaciones que él mismo hizo sobre los comportamientos fenomenológicos de la luz.

El interés que tanto Gautier como Cochin sintieron por el problema de la representación de la luz y la sombra es sólo un ejemplo de la tónica general del siglo, bien llamado, de las luces. Pues aunque para nosotros han resultado excepcionalmente relevantes las consideraciones de ambos grabadores (dada la histórica escasez de manifestaciones teóricas dentro del campo de la gráfica, y mucho menos explícitamente referidas a la luz), fueron muchos los estudiosos empeñados en la observación y explicación de los fenómenos lumínicos. Entre ellos, tan sólo mencionar a Pierre Bourquer y Johann Heinrich Lambert, cuyas aportaciones resultaron esenciales para la comprensión del comportamiento lumínico en relación con las superficies reflectoras<sup>331</sup>.

#### 4.3 POSTURAS ENCONTRADAS: LAS SOMBRAS DE PIRANESI

Como acabamos de comprobar, el siglo XVIII fue sin duda un hervidero ideológico en cuestiones relativas a la percepción en general, y en lo que nos toca, la percepción del las relaciones lumínicas y su representación a través del claroscuro. Pero dejando atrás la

---

<sup>331</sup> Gracias a los descubrimientos de Bourquer y Lambert el campo de la fotometría sufrió un gran impulso. Ambos ahondaron en la problemática de la luz y su reflexión, el primero expresándose en términos matemáticos, el segundo de una forma mucho más accesible para los artistas. A Lambert le debemos la diferenciación entre superficies *especulares* y *lambertianas* (descritas en *Photometria*, 1760). Lambert también dedicó parte de su estudio a la representación perspectiva de las sombras en un plano pictórico - es decir, a la esciografía -. Así por ejemplo, advirtió que el sombreado derivado de una iluminación indirecta se manifestaba como una continuidad entre sombra, penumbra y luz, organizándose en una estructura única en la que los bordes limítrofes entre las tres se difuminaban, induciendo a cierta indeterminación visual: (...) *la penumbra se desvanece con la luz y su borde es demasiado débil para ser representado en un cuadro, por lo que resultaría superfluo molestarse demasiado en determinarla. Suele ser suficiente con definir la sombra total y suavizarla gradualmente hacia los bordes* (...). En LAMBERT, Johann Heinrich, *La Perspective affranchie de l'embaras du plan géometral*. Zurich: Heidegger, 1759; repr. Alburgh: Archival Facsimiles, 1987. Citado a través de: BAXANDALL, Op. Cit. p.111. Por otra parte, en su *Traité d'optique sur la gradation de la lumière* (1760), Bourquer describió los motivos que daban lugar a determinadas clases de reflexión, partiendo de la observación del comportamiento de la luz al incidir sobre superficies de distintos materiales (planchas deslustradas, escayola, papel...). Sus conclusiones le llevaron a plantear que las superficies estaban formadas por diminutos planos con diversas orientaciones que reflejaban la luz según su inclinación; cuánto más áspera era su textura, en más direcciones irradiaba la luz reflejada, y más difusa era dicha irradiación.

rigurosidad y la densidad de los planteamientos cognoscitivos centroeuropeos, traslademos nuestro interés a la estética propiamente dicha. ¿Qué recursos formales - en relación con el claroscuro - primaron entre aquellos que estuvieron interesados por los nuevos hallazgos que se estaban llevando a cabo en Italia en relación con el mundo Antiguo? Como ya comentamos, el descubrimiento de las ciudades sepultadas bajo la lava del Vesubio fue uno de los detonantes en la aparición del resurgimiento de los ideales clásicos. Los partidarios de la recuperación de la estética antigua, ávidos de referentes se dirigieron a Italia. La villa romana del cardenal Albani se convirtió entonces en centro cultural y de reunión de viajeros, artistas, críticos y eruditos ansiosos por recuperar los ideales del pasado.

Entre los curiosos que se acercaron al recién descubierto mundo clásico estuvo el prusiano Joachim Winckelmann, acérrimo detractor del rococó francés. Winckelmann podría considerarse como el primer esteta alemán - no filósofo - vinculado al arte de su época. Según Winckelmann la obra de arte debía ser susceptible de generar sentimientos en el espectador, pues el sentimiento, creía, era el motor de la belleza, pero al mismo tiempo debía regirse por un ideal estético racional y científico. El modelo que encuentra en la cultura clásica se ciñe a sus convicciones: nobleza, sencillez y pasiones contenidas. Es más, no tardaría en afirmar que las obras de la Antigüedad debían convertirse en arquetipos perennes para el arte futuro. Winckelmann estudió el mundo antiguo a partir de un esquema neoplatónico de la belleza, según el cual dicha belleza ideal es producto de imágenes trazadas a partir de un solo entendimiento, donde la multiplicidad de elementos concurre hacia la unidad perfecta y originaria de la obra. En sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego*, que tanta repercusión tuvo entre sus contemporáneos, Winckelmann trató de descifrar los agentes formales esenciales para el logro de tal perfección, que aconseja sean imitados. Entre los valores conquistados por el arte griego resaltó precisamente la excelencia de sus contornos<sup>332</sup>:

*Acaso hubiese conferido a sus cuadros (Rafael) una mayor variedad, más amplios vestidos, más colorido, más luz y sombra; pero sus figuras, sin embargo, siempre habrían sido menos valiosas por ello que por los nobles contornos y el alma sublime que los griegos le habían enseñado a representar. (...)*

*El más noble contorno une o circunscribe, en las figuras de los griegos, los fragmentos de la más bella naturaleza y de las bellezas ideales; o más bien es aquel, en ambos casos, el concepto supremo. (...)*

---

<sup>332</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Nexos, 1987. p. 30-31.

*Son muchos los pintores modernos que han intentado reproducir el contorno griego, pero casi ninguno lo ha conseguido.*

Si bien la definición que nos da Winckelmann sobre lo que él considera *contorno* es vaga y abierta a múltiples interpretaciones, pues en ciertos momentos podríamos pensar que se refiere a la línea, ya que el artista griego traza los contornos *como con la punta de un cabello*<sup>333</sup>, lo cierto es que conlleva importantes connotaciones canónicas. El contorno, es decir, el conjunto de líneas que delimitan la figura, debe de ser exacto para conseguir aprehender la belleza, es decir, el artista debe captar la estructura formal justa del elemento que representa. Como observamos Winckelmann subordina cualquier otro recurso formal frente al contorno, pues defiende vehementemente el canon como valor esencial de la obra, la luz, como el color, será sólo un factor circunstancial.



78. John Flaxman, *Ulises conversando con Eneas*, (*La Odisea de Homero*), 1805. Aguafuerte y buril.

Un ejemplo práctico de las ideas sostenidas por Winckelmann fue el inglés John Flaxman, uno de los grandes ilustradores de los clásicos griegos. En la obra de Flaxman el contorno al que se refirió Winckelmann está siempre presente. Tanto sus dibujos como sus grabados están contruidos a base de contornos exclusivamente, si bien en momentos puntuales introduce algún indicio espacial claroscuro a través de una escueta sombra arrojada. Flaxman en su obra gráfica substituyó la perspectiva tradicional, la luz y el modelado, por diseños de líneas puras y limpias. Se trata de un uso contenido y rígido de la línea que, como veremos, contrasta enormemente con el concepto que habría de manejar otro de sus contemporáneos, Piranesi. Pues si tanto Flaxman como Winckelmann apostaron por la medida y la exquisitez de los contornos griegos (refiriéndose expresamente al contorno como elemento formal preferente),

---

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 32.

rehuyendo de elementos que pudieran ser más elocuentes como el claroscuro o el color, Piranesi se valió de los más expresivos recursos de la técnica del aguafuerte para hablarnos de la emoción que le provocaban esos evocadores escenarios de la legendaria Roma imperial.

Giovanni Battista Piranesi (grabador particularmente interesante para este estudio, tanto como referente estético como por el uso que hizo de la luz en sus aguafuertes) es un referente muy significativo de la diversidad estilística que coexistió durante el siglo XVIII. El caso de Piranesi es muy particular, y sin embargo simbólico para comprender su tiempo. La obra de este sobresaliente grabador está aderezada con los principales y más variados condimentos de su época, estilística y conceptualmente hablando. En Piranesi confluyeron el interés por la arquitectura, por el pasado antiguo de la Roma imperial, el bagaje barroco italiano, el gusto por *le vedute* venecianas, la mirada analítica hacia el detalle... y no en vano su obra gráfica fue un valioso referente para la formación histórica y visual del artista neoclásico y punto de inflexión hacia la nueva corriente romántica<sup>334</sup>. Y es que, como ya hemos visto en otros momentos, no siempre es posible clasificar estilísticamente a los artistas en compartimentos estancos para facilitar su ubicación dentro de la intrincada historia del arte. Piranesi es uno de esos artistas plurales y complejos, a caballo entre distintos movimientos y participante activo en todos ellos.

Piranesi fue, ante todo, grabador. El grabado sería la única vía de expresión plástica que practicaría a lo largo de su vida (su lenguaje), habida cuenta de sus aspiraciones frustradas como arquitecto<sup>335</sup>. Un malogrado deseo que sin embargo no mermó su pasión por la arquitectura, especialmente la de la Antigüedad romana, sobre la que trabajó desde la gráfica y que acabó convirtiéndose en prácticamente la única temática de toda su producción. El veneciano, al igual que Winckelmann, había acabado por afincarse en Roma, y también al igual que éste, sintió una desenfrenada pasión por los restos arqueológicos que le circundaban. Ambos dedicaron mucho tiempo a su observación y también mantuvieron teorías opuestas sobre el origen de los patrones clásicos que estudiaban. A diferencia de Winckelmann, quien abogaba por los modelos griegos como fuente arquetípica primera, Piranesi creyó ciegamente en la supremacía de la iconografía romana. Es sabido que la larga confrontación que

<sup>334</sup> Piranesi sería admirado por numerosos románticos. Especial influencia ejerció en el poeta Victor Hugo.

<sup>335</sup> En Venecia el joven Piranesi estudió arquitectura primero con su tío, Matteo Lucchesi (quien le inculcó su profesión como vocación) y después con Giovanni Antonio Scalfarotto, De ellos aprendió los fundamentos arquitectónicos que más tarde practicaría en sus imágenes. Piranesi coqueteó con el oficio de arquitecto y ornamentalista, aunque sólo llegó a ejercer de lo primero en una ocasión, en 1764, a raíz de la reconstrucción de la Iglesia de Santa María del Aventino (Roma). El oficio de grabador le vino en cierto modo, al encuentro.

mantuvieron acerca de la superioridad del prototipo griego frente al romano les llevó incluso a querellarse. La postura de Piranesi era, evidentemente, la errónea. Ahora lo sabemos fehacientemente, no así en su época<sup>336</sup>. No obstante, aunque la fiabilidad del Piranesi arqueólogo<sup>337</sup> salió gravemente dañada de su disputa con Winckelmann, él nunca cesaría en su defensa del arte y la arquitectura etruscas como fuente de inspiración griega. Una perseverancia que corrobora su ingente legado gráfico.

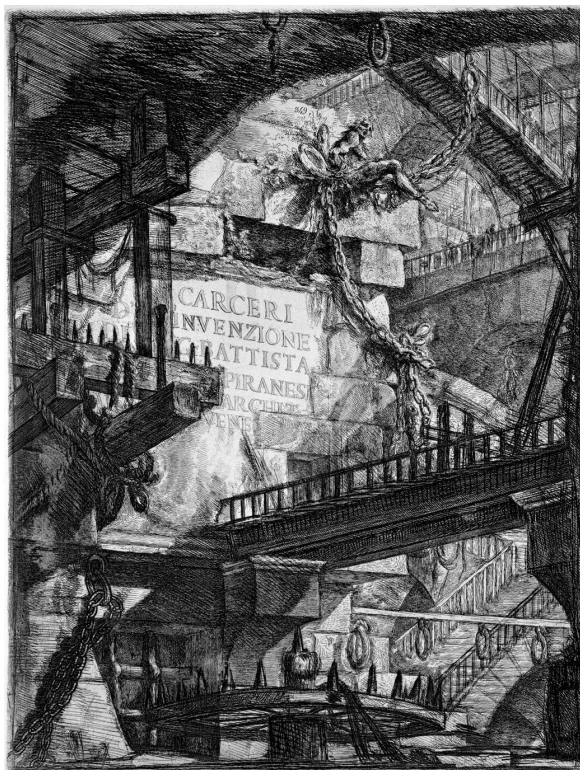
En cualquier caso, cabe decir que los grabados de escenarios y monumentos romanos en los que se especializó Piranesi gozaron de gran aceptación entre sus contemporáneos, sobre todo en Inglaterra, donde fueron muy valorados. La pasión que sintió por la Antigüedad romana está presente en toda su obra. Aunque es, a nuestro parecer, en sus estampas iniciáticas donde ese entusiasmo es más desbordante: en la serie de grabados que conforman la *Prima Parte di Architetture e Prospettive inventate* (1743), en *Le vedute di Roma* (1748), en *Opere Varie* (publicadas en 1750)... y sobretodo, en sus *Carceri d'invenzione* (1745).

En esta ocasión nos centraremos en el análisis de las *Carceri d'invenzione*, no sólo por su valor como hito en la historia del grabado (que es sin duda un aval), también porque nos interesa analizar en profundidad el concepto lumínico bajo el que fueron concebidas y por el que en gran parte gozan hoy del reconocimiento de los expertos. Aunque no fue así en su tiempo. Entre sus coetáneos resultaron más populares el resto de las series, más descriptivas (y también más clásicas). Tan sólo los artistas del Romanticismo supieron ver la genialidad que hoy, siglos después, vemos nosotros en las *cárceles*.

---

<sup>336</sup> Durante el s.XVIII las informaciones que se manejaban acerca del mundo griego eran escasas y poco profundas. El arte griego era conocido a través de las copias disipadas que se habían ido realizando tras la caída de su auge.

<sup>337</sup> Con el tiempo y la experiencia adquirida de su interés por la historia romana, Piranesi llegaría a convertirse también en arqueólogo y anticuario. Un trabajo que, por otra parte, estaba en lógica armonía con su faceta artística.



79. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* (Plancha I), 1761. 2ª edición (publicada por Piranesi), aguafuerte y buril.

Las *Carceri d'invenzione*<sup>338</sup>, a pesar de que fue una de las series más tempranas de Piranesi (la realizó con apenas veintidós años) no es ni mucho menos fruto de la inexperiencia. Más bien lo contrario. El contacto de Piranesi con las técnicas de estampación había comenzado mucho tiempo atrás, primero junto a Carlo Zucchi, en Venecia, con quien sentó sus bases estilísticas, y más tarde en el taller del afamado Giuseppe Vasi, en Roma, con quien perfeccionó su técnica<sup>339</sup>. Huelga decir que Vasi pronto se dio cuenta del potencial de su

<sup>338</sup> La primera edición data de 1745. Aunque según reza en un catálogo que el mismo hizo de sus obras, fueron realizadas en 1742, coincidiendo con su primera estancia en Roma.

<sup>339</sup> Por aquella época se estilaba que el futuro arquitecto se instruyese en otros campos, como el del grabado. Piranesi ingresó siendo aún joven en el taller del aguafortista veneciano Carlo Zucchi. Allí aprendió los misterios de la técnica al ácido y de la edición gráfica. En 1740 deja Venecia y parte con una comitiva a Roma para continuar su formación artística, bajo la protección del embajador veneciano. Pronto entró al servicio de Giuseppe Vasi, quien acababa de abrir un exitoso taller de grabado en la ciudad y trabajó en diversos proyectos. Sería durante esa estancia en Roma cuando Piranesi encontró su verdadera motivación: el estudio de las antigüedades y la arquitectura romana. Pero al poco de estar en Roma tuvo que volver a Venecia por falta de fondos para su manutención, en 1743.

alumno y, ante el temor a ser superado, le despachó como discípulo aduciendo que su concepción del grabado era excesivamente pictórica y que sería mejor pintor que grabador. En cierto modo tenía razón. Piranesi había ido construyendo esa consciencia pictórica del grabado desde pequeño. Como decíamos al principio del apartado, con frecuencia se ubica a Piranesi entre los autores neoclásicos. En esencia, si sólo atendemos a su faceta analítica, a la que busca entre las ruinas, a la que trata de captar el espíritu lejano de los antiguos, sus modelos arquitectónicos, a esa parte del Piranesi apasionado por el pasado que en algún momento visitó Herculano, tal vez. Pero Piranesi era mucho más complejo. De joven sus influencias fueron muchas y variadas. Del Palladio manierista aprendió el amor por el estudio y revisión de la arquitectura romana, *in situ*, insertada en la diáfana atmósfera de su Venecia natal. De sus coterráneos venecianos, Canaletto y Tiépolo<sup>340</sup>, el regusto de los últimos coletazos barrocos por la luz vigorosa y rutilante, contrastada, casi siempre lateral, que se aprecia en las *vedute* (la temática por excelencia de Canaletto y que sería también la suya), y por el color, que Piranesi nunca empleó pero que supo traducir al blanco y negro con sabiduría, respetando sus correspondencias tonales. Pues aunque Piranesi nunca llegó a ejercer como pintor, en el tratamiento *acromático* de sus estampas se observa una siempre latente consideración del color, herencia de su cultura visual veneciana.

Si comparamos las estampas realizadas para la *Prima Parte di Architettura* con estas de las *Carceri d'invenzione*, ambas realizadas prácticamente en la misma época, observamos que existe un significativo giro interpretativo y técnico. La arquitectura que representa Piranesi en todas sus series es siempre megalómana. El veneciano aseguró sentirse abrumado ante la amplitud de los escenarios romanos y por la rareza de las desmesuradas moles de mármoles que se encontraban diseminadas por doquier. Una sensación que probablemente trató de trasladar introduciendo personajes que, en ocasiones, asoman en la inmensidad de sus escenas, tan diminutos que a duras penas se pueden localizar. En este sentido podemos decir que Piranesi no concibió la imitación respetuosa de los patrones clásicos, si no que los sobrepasó y exageró. Esa monumentalidad es aún mayor en las *prisiones*, donde extremó los ángulos de visión de los espacios arquitectónicos magnificándolos si cabe aún más, hasta puntos que a veces rayan lo imposible. La leyenda cuenta que esos intrincados espacios

---

<sup>340</sup> A su vuelta a Venecia, Piranesi aprovechó para continuar instruyéndose: conoció las recién editadas *vedute* de Canaletto, se familiarizó con los *Capricci* que pocos años antes había publicado Tiépolo (con quien se supone que además trabajó) y visitó Nápoles, el nuevo punto de peregrinación obligada de su tiempo... Hasta que de nuevo, el contacto con el mercado de la estampa, le dio la oportunidad de regresar a Roma.



fueron producto de las alucinaciones que Piranesi sufrió estando enfermo de malaria. Sea o no cierto, la verdad es que sus *cárceles* derrochan una fantasía delirante, que si no fue producto de la locura, al menos sí que lo fue de la más absoluta libertad creativa. Podríamos decir que en las *cárceles* Piranesi aunó la sustancia de Roma y la de su propia imaginación: una concepción estética cargada de cierto primitivismo surrealista y de una potente y premonitoria dosis romántica.

Pero donde radican las mayores diferencias entre las cárceles y el resto de las series es, sobre todo, en lo referente a ese concepto pictórico que señalábamos antes. Para sus *prisiones* Piranesi no imagina sólo una nueva arquitectura, sino todo un conjunto atmosférico, contenido entre masas de oscuridad apenas atravesadas por unos cuantos haces de luz contrastantes. Al observar sus aguafuertes nos llaman poderosamente la atención las ambientaciones lumínicas de sus antojadizas y enrevesadas escenografías. Piranesi confunde al espectador con las sombras caprichosas que arrojan antiguas arquitecturas, corredores, pasarelas y escaleras que van y vienen sin un destino concreto: una ambigüedad espacial desconcertante. Para ellas Piranesi reinventa la sombra. Utiliza líneas y tramas más abiertas y expresivas que sus habituales y ordenados trazos paralelos; planteando un dibujo a mano alzada que dista mucho del control gráfico que demuestra en otras estampas y que le da a sus *cárceles* un punto de ensalzamiento a la Antigüedad decadente que no tienen el resto de sus series, más racionales.

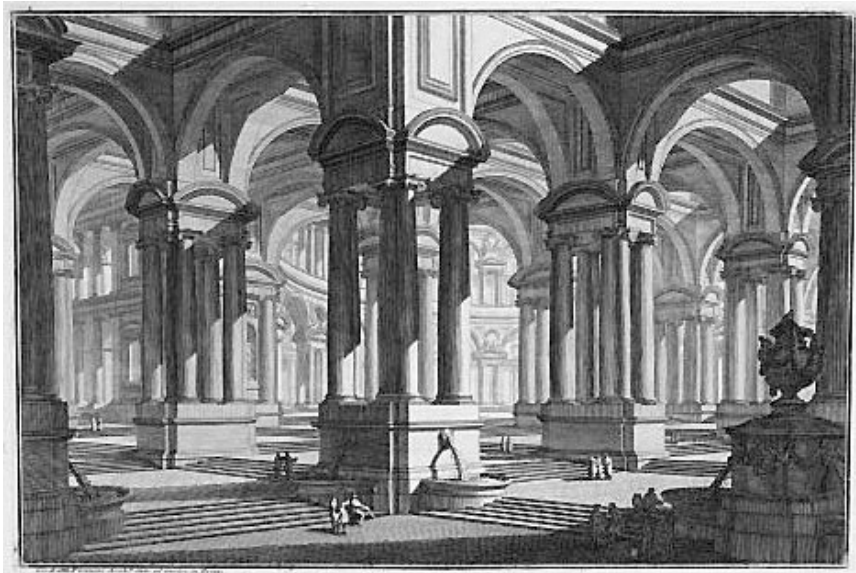
Las *prisiones* pasaron por dos momentos diferentes y sustanciales. La serie se compuso, en un primer momento de 14 planchas, aunque Piranesi decidió hacer una reedición posterior, casi diecisiete años después, y ampliarlas hasta 16<sup>341</sup>. Esto le obligó a retocar las matrices, probablemente ya desgastadas. Entonces Piranesi aprovechó para hacer algunos retoques importantes. Como advirtió M. Yourcenar<sup>342</sup>, los cambios formales que introdujo Piranesi para esa nueva edición de las *cárceles* fueron, principalmente, de dos clases. Por un lado multiplicó los trazos para poder hacer entintados más generosos, por otro disminuyó los espacios reservados a las luces, aumentando las masas de sombra. El contraste entre las zonas iluminadas y las oscuridades provocan claroscuros injustificables, deudores de la tradición

---

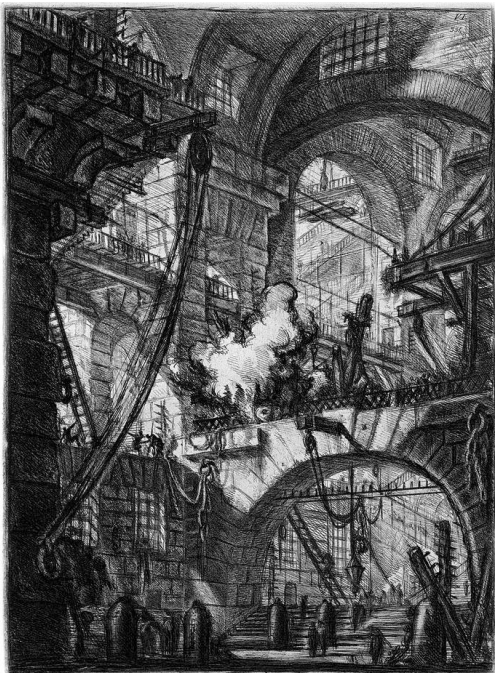
<sup>341</sup> En 1747 Piranesi abrió su propio taller en Roma y no tardó en establecer fructíferas conexiones con otros comerciantes, grabadores y libreros, como Bouchard (quien había editado las primeras pruebas de sus *Carceri* en 1745). Más tarde Piranesi haría su propia edición, en la década de los 60.

<sup>342</sup> **YOURCENAR**, Marguerite. "El negro cerebro de Piranesi". *A beneficio de inventario*. Calatayud, Emma (trad.) Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987. Recomendamos encarecidamente la lectura de este ensayo para una comprensión completa del contexto y motivaciones del Piranesi grabador.

barroca pero visionarios en cuanto a sensibilidad. Un tratamiento lumínico que se observa también en otras series de su juventud, como las *vedute* de Roma, aunque sin duda mucho más mesurado.



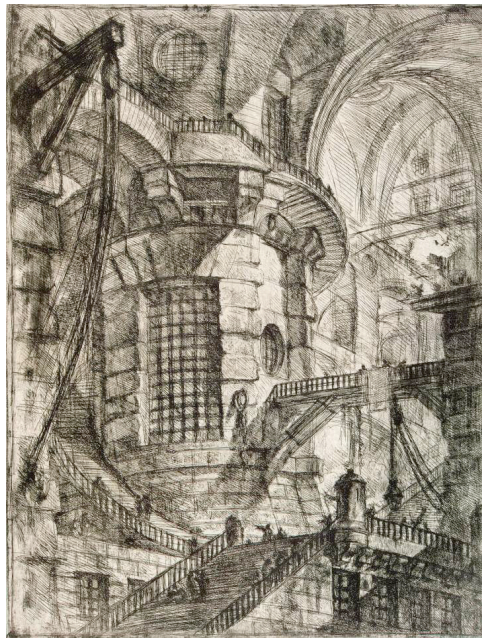
80. Giovanni Battista Piranesi, *Prima parte di architetture e prospettive (Gruppo di scale ornato di magnifica architettura...)*, 1743. Aguafuerte.



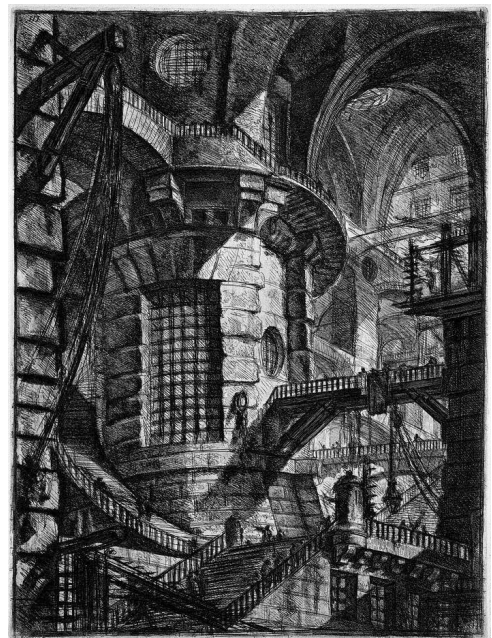
81. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (Il fuoco fumante, Plancha VI)*, 1761. 2ª edición (publicada por G. B. Piranesi), aguafuerte.

La segunda intervención de Piranesi en las *Carceri d'Invenzioni* fue más agresiva. Los cobres, grabados al aguafuerte, sufrieron nuevas mordidas, combinadas con la talla directa y el uso de algunos efectos de resinado y mordida abierta. Con toda probabilidad en ello tuvo mucho que ver Rembrandt, a quien Piranesi admiraba y cuyas estampas tuvo la oportunidad de estudiar en el intervalo de tiempo entre una y otra edición. A la observación de los grabados del genio holandés parecen deberse las pérdidas de detalles que se aprecian sobre todo en las áreas en sombra, que ahora son mucho más sugerentes y misteriosas. Y es que, como lo fue Rembrandt:

*Técnicamente, Piranesi es asombroso e ilimitado: un rayado nervioso y preciso, un gris que parece metal bruñido hace brillar los medios tonos de las piezas menores, un brío claroscuro, tenebroso, creando un contraste dramático de los negros.*<sup>343</sup>



82. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* (*La torre circolare*, Plancha III), 1745.  
1ª edición, aguafuerte.



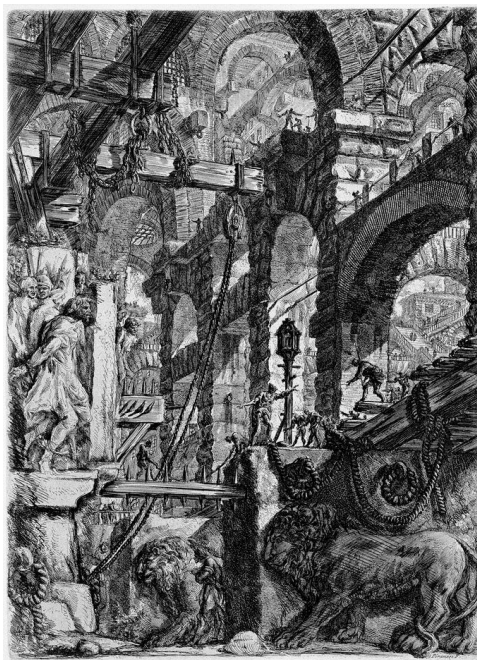
83. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* (*La torre circolare*, Plancha III), 1761.  
2ª edición (publicada por G. B. Piranesi),  
aguafuerte, buril y mordida abierta.

<sup>343</sup> Del Catálogo de la Exposición: **ESPINÓS DÍAZ, A., GÓMEZ FRECHINA, J. y MONTOYA BELEÑA, S.** *Piranesi, una visión del artista a través de la colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, 1998.

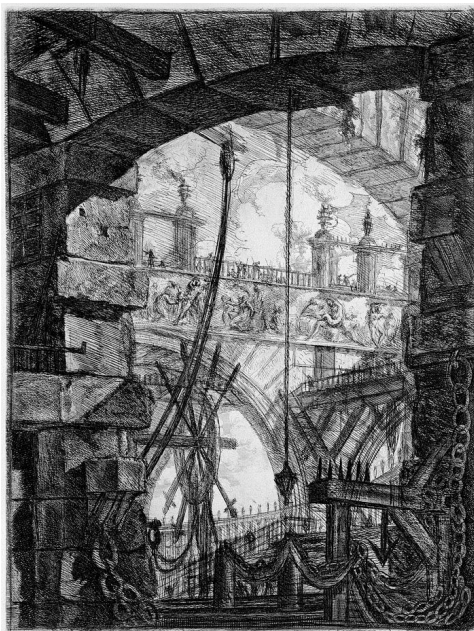




84. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* II, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril.



85. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* V, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril.

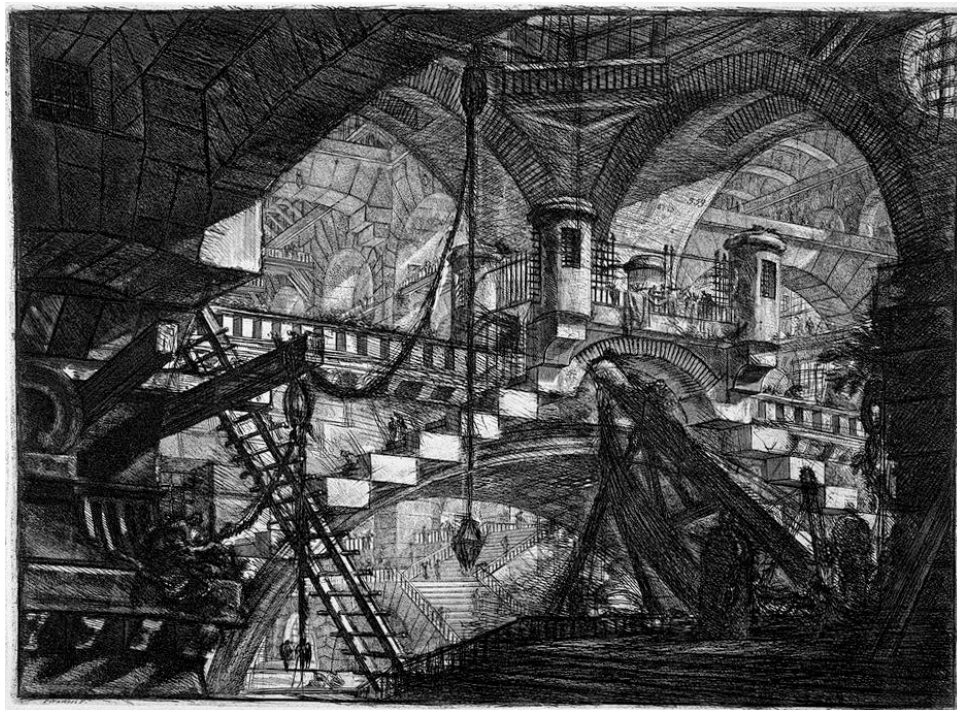


86. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* IV, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril.



87. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* VIII, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril.





88. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni XI*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril.



89. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni XIV*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril.

Además, durante la transformación de las cárceles, Piranesi añadió nuevos elementos mecánicos (ruedas, poleas, grúas...), unas veces en primer plano, otras ocupando los huecos más recónditos, inactivos casi siempre. La mayoría de las veces insinuados entre sombras. Con la introducción de esta clase de objetos de connotaciones ciertamente explícitas Piranesi abre la puerta hacia una suerte de terror psicológico subliminal. Un matiz respecto a la versión anterior (mucho más sobria y menos tenebrosa) que, unido a la desorbitada proporción de las arquitecturas con respecto a las figuras que transitan por ellas y a la atmósfera empastada en sombras, respalda la idea que muchos estudiosos han mantenido de que en los grabados de las *cárceles* asoma una visionaria percepción de lo sublime que avanza la llegada del movimiento romántico.

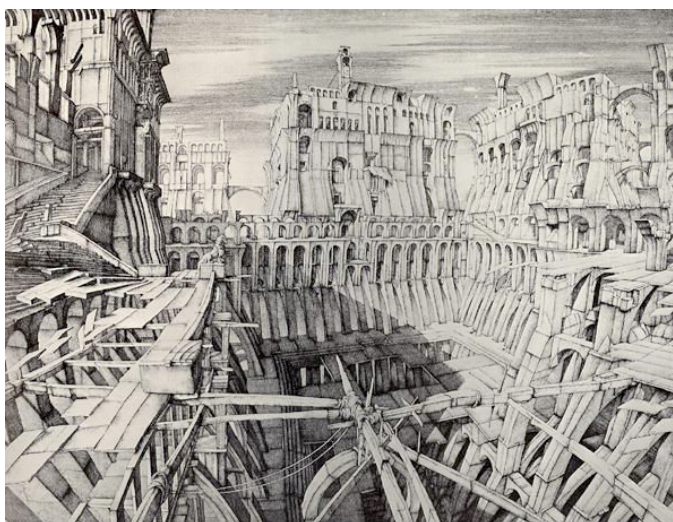
Como hemos apuntado, la contundencia de las estampas de Piranesi quedó grabada en la retina no sólo de su época (Goya, por ejemplo, de quien se sabe que conoció a Piranesi<sup>344</sup>), sino en la de épocas posteriores. La serie de más trascendencia en este sentido ha sido la de las *Carceri d'invenzione*, comenzando por el punto de inflexión estético que supuso para los románticos (véanse los dibujos del poeta Víctor Hugo). Actualmente podemos encontrar el rastro de la influencia de Piranesi en multitud de autores contemporáneos de las más diversas disciplinas artísticas. En el campo de la gráfica (por ser el mismo que practicó Piranesi) tenemos el claro ejemplo del grabador francés Erik Desmazières. En el de la ilustración, concretamente en el cómic, el de François Schuiten y su particular universo de *Les Cités Obscures*. En el del video-arte, con piezas como la reciente *Airshaft (to Piranesi)*, a Ana María Tavares. Y por supuesto otros muchos en el de la arquitectura, entre los que nos gustaría resaltar el caso de Peter Eisenman y la propuesta artística que presentó para la Biennale di Venezia de 2004. Para todos ellos tanto el concepto arquitectónico como lumínico que manejó Piranesi resulta, de una forma u otra, fundamental. Para subrayar lo visionario de la apuesta gráfica de Piranesi y a modo de colofón de este capítulo, analizaremos brevemente la conexión de su obra con la de estos tres creadores mencionados.

Erik Desmazières, artista marroquí asentado en Francia, es uno de los grabadores contemporáneos más afectados por la influencia de Piranesi (y también por otros maestros como Durero, Callot o John Martin). Desmazières observa escrupulosamente los objetos, atiende a la estructuras de su entorno y les aplica una dosis de imaginación surrealista. Todo

<sup>344</sup> Goya, de joven, visitó Roma a principios de la década de 1770, y que se hospedó en la casa de un pintor vecino de Piranesi. De su contacto con Piranesi da fe el cuadro titulado *Sacrificio a Vesta* (1771), donde uno de los grabados del italiano se perfila en el fondo.



ello envuelto en un velo de atmósfera onírica sello del artista. Sus propuestas presumen de una virtuosidad técnica que en ciertos momentos raya lo artificioso. No obstante, a pesar de que entre sus referentes cuenta con Piranesi, su obra dista de la del grabador veneciano en cuanto a que la inventiva de éste siempre respeta y reclama la esencia del modelo romano, sin desvirtuar sus estructuras (tan sólo en sus proporciones, que convierte en colosales). En cambio, las arquitecturas de Desmazières se retuercen y combinan dando lugar a espacios dudosamente factibles. En cuanto a la luz, Desmazières sigue la misma fórmula que Piranesi, empleando iluminaciones laterales que perfilan los contornos y facilitan la definición de las formas geométricas. Aunque sin duda en el maestro del XVIII siempre resultan más sugerentes...

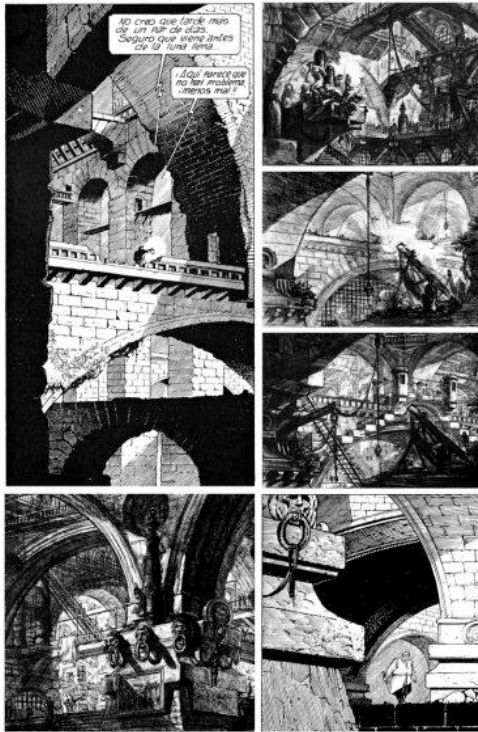


90. Erik Desmazières, *La Place Désertée*, 1979. Aguafuerte.

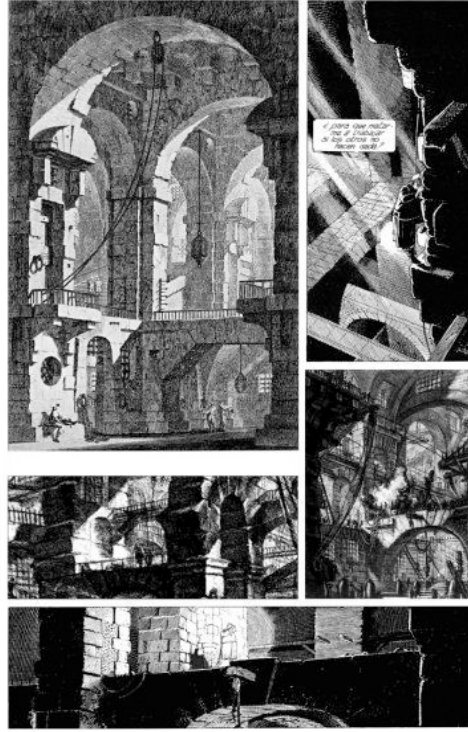
En otro plano de la imagen gráfica (sustancialmente diferente, pero vinculado al fin y al cabo) se encuentra el mundo del cómic y la ilustración. También en este campo hallamos muestras de la influencia de Piranesi. *Les Cités Obscure* es una saga de cómics ilustrada por François Schuiten que comenzó su andadura a principios de los años 80 y que a día de hoy se ha convertido en una colección de culto<sup>345</sup>. Nos referiremos a uno de sus volúmenes más específicamente, al titulado *La Tour (La Torre)*<sup>346</sup>.

<sup>345</sup> La saga es un mundo imaginario en el que cada volumen que la compone cuenta una historia ambientada en una ciudad estado y civilización diferente e independiente, con sus propios diseños arquitectónicos.

<sup>346</sup> En la mayoría de números Schuiten colabora con otros autores, como en este caso lo hizo con Benoît Peeters. *La Tour* es el tercer volumen de la serie y fue publicado por primera vez en 1987.



91. François Schuiten. **LÁMINA VI. La Tour o Le Carceri d'invenzione.** Arriba, izquierda: paisajes interiores de *La Torre* comparados con las *Cárceles* de Piranesi. De la esquina superior derecha hacia abajo: plancha X (2ª edición), plancha XI (1ª edición) y plancha XI (2ª edición). Obsérvese que la imagen proviene de la superposición de elementos de la plancha XI y una estructura genérica de acueducto. Abajo: Schuiten recreando la plancha XV (2ª edición).



92. François Schuiten. **LÁMINA X. La Tour o Le Carceri d'invenzione.** Arriba, izquierda: El grabado *Carcere Oscura...* (*Prima Parte di Architetture e Prospettive*, 1743). Algunas de las viñetas de abajo reproducen fielmente la revisión del tema que el propio Piranesi haría en la plancha VI de las *Cárceles* (derecha: versión definitiva) o en la plancha XIV, de la que Schuiten toma la iluminación.

En *La Tour*, Schuiten utiliza la serie de las *cárceles* de Piranesi<sup>347</sup> como telón de fondo fundamental donde enmarcar su historia, reinterpretándolas en función de las necesidades narrativas del guión. Aprovechando la teatralidad de los artificiosos y casi imposibles escenarios de Piranesi, Schuiten propone un paisaje arquitectónico de corte medieval, a medio camino entre el espíritu románico, gótico y renacentista. Dichas arquitecturas están sometidas a modificaciones de tipo diverso para permitir que los personajes se desplacen por las viñetas: unas veces Schuiten introduce la imagen original tal cual, otras las simplifica, hace un zoom o

<sup>347</sup> También introduce algunas piezas de Escher.



las rediseña... dependiendo de las necesidades del relato, ya que de la lógica secuencialidad entre los distintos espacios depende su credibilidad.

Pero además de la obligatoria adaptación del recorrido arquitectónico para mantener esa continuidad narrativa, es quizás en la composición lumínica donde recae el grueso del peso discursivo. Las luces focalizadas, las misteriosas sombras y, por supuesto, los dramáticos contrastes, actúan como elementos conductores esenciales de una novela conscientemente concebida en blanco y negro. Los profundos claroscuros aportan una carga de teatralidad básica para la ambientación de la historia, donde la riqueza de texturas y grafismos propia del lenguaje del grabado juega un papel importantísimo dentro de la lectura visual de la novela. La adaptación que hizo Schuiten de las estampas y arquitecturas de Piranesi es muy inteligente, pues no sólo supo explotar las cualidades narrativas originalmente implícitas en la serie de Piranesi, sino que aprovechó lúcidamente los recursos gráficos característicos del grabado en beneficio de su propia obra. *La Tour* es un trabajo que viene a resaltar no sólo los aspectos más teatrales (y en ese sentido también barrocos) de las fantásticas *prisiones* de Piranesi, sino la universalidad de la capacidad narrativa de la imagen gráfica a través del claroscuro.

En este sentido el video no deja de ser una narración gráfica, aunque en movimiento. Un interesante trabajo en este medio es el de la brasileña Ana María Tavares. Tavares es conocida por sus instalaciones, que habitualmente implican el uso de materiales como metal, vidrio o espejos, y que suelen recrear atmósferas urbanas emocionalmente vacuas, de inspiración arquitectónica, como las que se pueden encontrar en espacios contemporáneos tipo aeropuertos, edificios de oficinas... En el proceso de reinención de esa arquitectura industrial, los materiales pierden su función con objeto de provocar en el espectador una experiencia contextual a través de la cual reflexionar sobre el entorno físico y la vorágine temporal en los que la sociedad actual está inmersa. El vídeo de *Airshaft (to Piranesi)* (2008) se enmarca en este discurso. En él la artista recrea un caótico laberinto a través del cual analiza los ciclos circulatorios del ser humano en los espacios urbanos. Se trata de una propuesta visual en 3D (irreal) basada en la experiencia real de la cotidianidad. Formalmente *Airshaft* es una maraña de escaleras flotantes distribuidas en un espacio futurista casi acromático, de matices grises y negros, donde mareantes espejos plateados dificultan encontrar una referencia espacial. La práctica ausencia de color y de una fuente lumínica identificable, unida a la omnipresencia de planos con múltiples puntos de fuga, acaban por transmitir una sensación de extraña desorientación. La inspiración de las estructuras de *Airshaft* en las de las *cárceles* de Piranesi -

y probablemente también en los laberintos de Escher- es innegable; aunque a diferencia del veneciano, la iluminación que emplea Tavares es mucho más difusa, repleta de reflejos y transparencias. Y es que en este sentido la intención de ambos difiere. Mientras Piranesi juega con los límites entre la claustrofobia y la agorafobia (presentando unas moles arquitectónicas que no ofrecen salida pero que al mismo tiempo producen el vértigo de lo inabarcable por sobredimensionado), Tavares trabaja esa misma sensación empleando el tratamiento opuesto, el de la inseguridad ante el espacio indefinido y fractal.

Las arquitecturas de Tavares son, además, comparables con las de otro caso tocado por la influencia de Piranesi: el de Peter Eisenman. Eisenman, que recibió el León de Oro en la IX Biennale di Venezia en reconocimiento a su carrera como arquitecto, creó una instalación virtual titulada *Diagrams of Virtù* que fue exhibida con ocasión de la muestra. La instalación se concibió como una obra arquitectónica en 3D con la que el público tenía oportunidad de interactuar, permitiendo al usuario navegar en tiempo real por el espacio. Las implicaciones conceptuales que tuvieron en *Diagrams of Virtù* tanto la obra gráfica de Piranesi (a nivel arquitectónico y lumínico), como los diseños arquitectónicos de Palladio (que no en vano fue también un referente para Piranesi), quedaron expresadas de esta forma por Eisenman<sup>348</sup>:

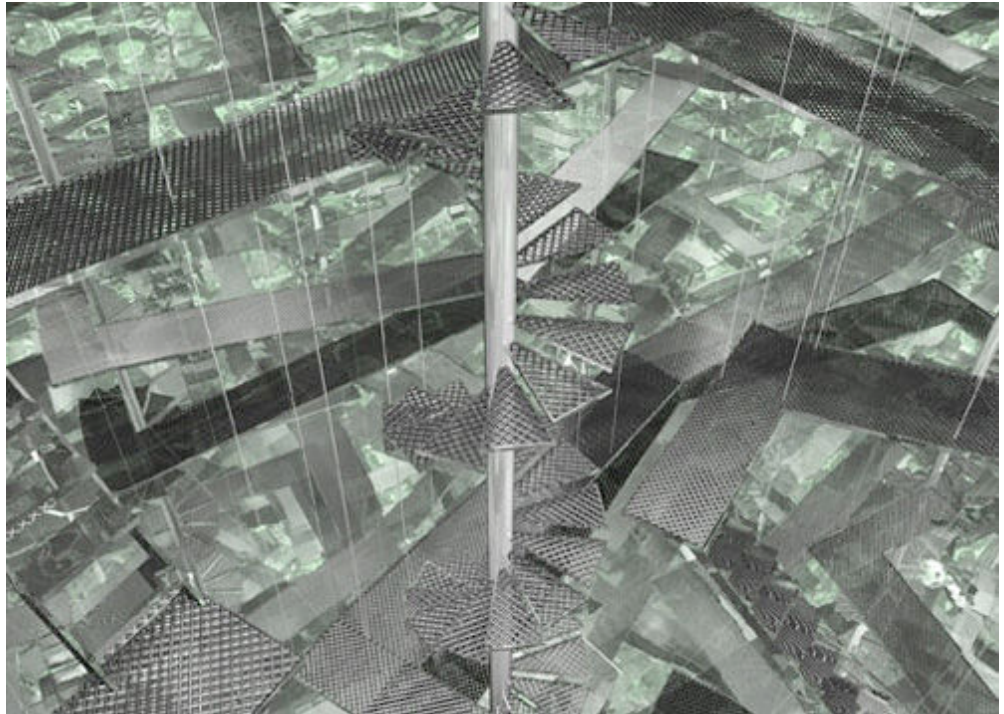
***Palabras de Peter Eisenman sobre el génesis 'Diagrams of Virtù'.***

*Nuestra instalación para la sección Episode de la Biennale realiza una trayectoria que va de Palladio a Piranesi y Terragni y que finaliza en mi propio trabajo. En lugar de presentar este trabajo en imágenes, maquetas o texto, hemos propuesto una construcción espacial que intenta desunir, desplazar y desestabilizar cualquier continuidad o secuencialidad propia de un "paseo arquitectónico". Si bien las ideas de transformación o metamorfosis sugieren una narrativa en tiempo y espacio, nuestro proyecto pretende dislocar el tiempo de la experiencia del sujeto desde el tiempo del objeto. Es decir, más que realizar una retrospectiva histórica, nuestra instalación pretende ser una proyección crítica del presente. En su presencia física de capas de muros, rampas, columnas y escaleras de diferentes tamaños, el proyecto es un diagrama derivado de la secuencia de diagramas inscritos en las superficies.*

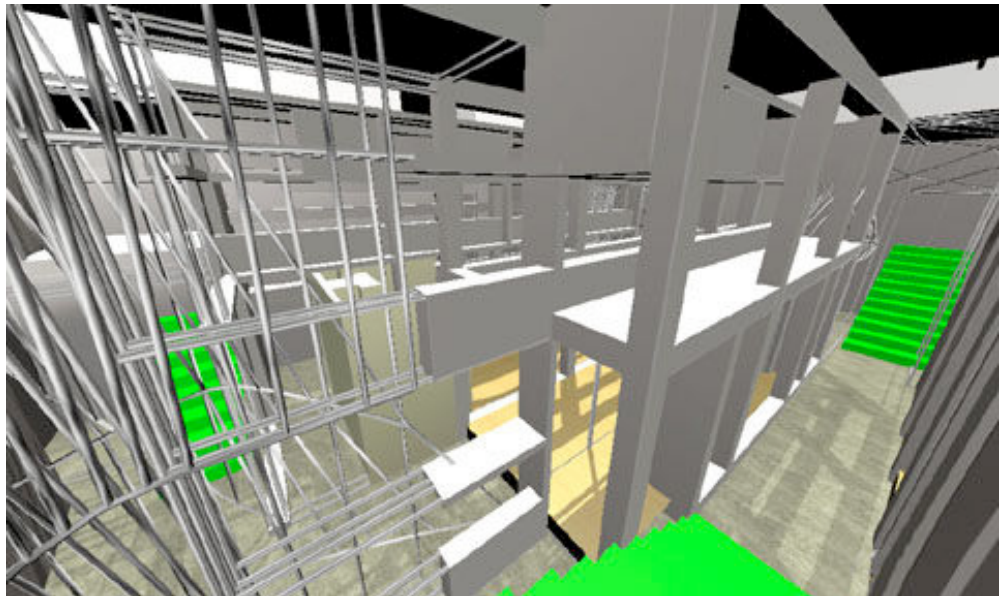
*Los diagramas son análisis y proyecciones en tres dimensiones del Palacio Chiericati de Palladio, una dislocación en si misma del plano ideal de la villa. El cual está inscrito en una versión de las escaleras hacia ninguna parte de las Cárceles de Piranesi y las escaleras rojas y verdes de la Casa VI. El resultado deniega cualquier acceso al centro, hierático. Finalmente, el proyecto superpone la Casa de Fascio de Terragni sobre la Casa IV para producir una metafórica manifestación de la imposibilidad de una vuelta al centro metafísico. Lo cual está adicionalmente subrayado por una extensión horizontal al final de cada plano de la Casa Virtual.*

---

<sup>348</sup> *The words of peter Eisenman about the genesis of 'Diagrams of Virtù'* [en línea]. Crab Nebula (ed.). Disponible en web: <[http://rappresentazione.net/VIA/Eisenman/DOV/DiagramsOfVirtu\\_doc.htm](http://rappresentazione.net/VIA/Eisenman/DOV/DiagramsOfVirtu_doc.htm)>, [consulta: 22 marzo de 2006]



93. Ana María Tavares. Fotograma de *Airshaft (to Piranesi)*, 2008.



94. Peter Eisenman, *Diagrams of Virtù*, 2004. Instalación virtual.

Como hemos podido ver, el legado de Piranesi ha dado pie a múltiples reinterpretaciones. Y en todos los casos la observación de la arquitectura ha ido de la mano de la de los comportamientos de la luz. *La arquitectura es el encuentro de la luz con la forma*, dijo Le Corbusier. Esta cita podría haber salido también de la boca de un Piranesi obsesionado con la arquitectura romana. Resumiendo: en la segunda mitad del siglo XVIII las academias se habían difundido por toda Europa, impartiendo una formación eminentemente clásica que se reafirmaba con la concesión de becas para estudiar en Roma la cultura antigua. Así, a lo largo del siglo XVIII, el Neoclasicismo se fue reafirmando como modelo ético y estético implícitamente platónico, pero poco a poco fue cargándose de nuevos contenidos que ya promovían algunas de las ideas básicas de la revolución francesa: la aceptación del paganismo, la glorificación de los ideales clásicos y la flexibilización de los modelos científicos ante los nuevos esquemas vitales. Es, en este sentido, en el que evoluciona la estética de Piranesi, y en lo que difiere con el purismo clásico hacia el cual alentaba Winckelmann. De hecho el rol que tanto el sentimiento como la naturaleza jugaban en el arte fue cobrando progresivamente mayor importancia, inclinándose hacia un cada vez más marcado Romanticismo<sup>349</sup>... Pero eso ya merece un nuevo capítulo.

---

<sup>349</sup> No obstante, la estética de la Revolución será aún de corte clasicista.

## **CAPÍTULO 5**

### **LAS TEORÍAS DE GOETHE, TURNER, GOYA Y BLAKE**

**(El tránsito entre el siglo de las luces y la modernidad)**



Con la llegada de la Revolución los sentimientos nacionalistas se exacerbaban al tiempo que las fuerzas imaginativas luchaban por crear nuevas formas de expresión y pensamiento. Así, la emoción comenzó a impregnar los ambientes intelectuales y artísticos europeos desembocando en un estilo que deja definitivamente atrás la sobriedad neoclásica: el Romanticismo. La historiografía ha tomado el año en el que estalló la revolución francesa, 1789, como punto de inflexión entre dos épocas sustancialmente distintas. Ciertamente, la mayoría de los movimientos revolucionarios e independentistas y los cambios intelectuales se concentraron en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Fue entonces cuando, a raíz de la revolución industrial, comenzó una avalancha de transformaciones económicas y sociales que influyeron directamente en el desarrollo técnico de todas las áreas del saber, y por supuesto también en la del arte. Especialmente notable fue la evolución técnica que experimentó la estampación gráfica en respuesta a la demanda de nuevos recursos por parte de los grabadores, quienes reclamaban poder obtener en sus estampas efectos gráficos equiparables a los resultados plásticos conseguidos desde la creación pictórica. La recién descubierta litografía de Alois Senefelder o las nuevas modalidades calcográficas como el aguatinta fascinaron a los artistas gráficos del momento:

*A finales del s. XVIII los pintores comienzan a interesarse por el arte gráfico. Abrirán composiciones originales y volverán a recuperar la libertad creativa que había perdido el grabador de reproducción en talla dulce. Desde el punto de vista técnico, al estar más acostumbrados a la mancha, los pintores indagarán en nuevos procedimientos de grabado calcográfico, las técnicas pictóricas: - aguatinta, manera negra, barniz blando-. El aguatinta permite imitar los dibujos a la aguada, el barniz blando se aproxima a la textura y calidad de los diseños hechos a lápiz.<sup>350</sup>*

Pero también hubo cambios respecto al concepto y tratamiento del claroscuro. Resumiremos brevemente las dos posturas mantenidas en relación a la concepción estética del claroscuro durante el cambio de siglo. Por un lado se encontraban los partidarios de un *claroscuro ideal*, purista, en correspondencia con el lenguaje plástico impuesto por los valores clásicos. En la práctica, éstos utilizaron el claroscuro como un elemento dissociado del color, modelando las figuras sobre fondos neutros y con colores amainados, pues es sentimiento que debe ser contenido. Por otro lado, hubo quien optó por un *claroscuro atemperado*, en el que el color sirve como mediador en el modelado de los relieves, matizando las degradaciones lumínicas y proporcionando un tránsito agradable entre los tonos. En esta disyuntiva se desarrolla la obra de los creadores del cambio de siglo. De los románticos.

---

<sup>350</sup> BLAS; CIRUELOS GONZALO; BARRERA FERNÁNDEZ, *Op. Cit.* En definición de *aguatinta*.

A ellos dedicaremos el presente capítulo, pero antes de adentrarnos en él debemos hacer una puntualización sobre su estructura. En este periodo de tránsito sobresalieron, en relación al desarrollo de la concepción lumínica, Goethe desde el plano de la teoría del color y tres artistas plásticos singulares, Blake, Turner y Goya. Estos cuatro personajes serán el objeto de nuestro estudio a lo largo de esta sección. Comenzaremos analizando la importancia de las consideraciones introducidas por Goethe sobre la luz y el color, por el impacto que tuvieron en la época. Después hablaremos de Turner, pues su tratamiento del color mantiene sugerentes conexiones a tener en cuenta con la teoría de Goethe. De éste pasaremos a los planteamientos estéticos de Goya, cuyo uso de la luz y la sombra es comparable con el de Turner y, como veremos, también con el de Rembrandt. Y por último nos introduciremos en el mundo de Blake, pues nos interesa resaltar sus vínculos expresivos con Goya y las diferencias con su compatriota Turner. Como se observa, hemos alterado el orden cronológico en el que inicialmente habíamos mencionado a los artistas; el objeto no es otro que el de articular el hilo narrativo de nuestra investigación. Porque si bien la importancia de las aportaciones de esta clase de creadores extraordinarios suele invitar a su estudio en exclusividad, a nuestro entender resulta más interesante y enriquecedor hacerlo de modo comparativo, ya que la obra de cada uno de ellos se sitúa en un extremo conceptual y estético diferente dentro del movimiento romántico. Una vez aclarada la cuestión, sin más preámbulos, entremos en materia.



## 5.1 GOETHE: LA EXPERIENCIA DEL COLOR

En plena encrucijada entre la decadencia del clasicismo severo y la plenitud romántica se encuentra el alemán Johann Wolfgang von Goethe. Hombre plural y prolífico (poeta, novelista, dramaturgo y científico), *clasicista sui generis cuidadosamente distante del movimiento romántico*<sup>351</sup>, fue sin embargo una de las influencias claves en la fundación de esta incipiente corriente. La trascendencia de los enunciados de Goethe en el arte contemporáneo es de sobra conocida, sobre todo en lo que toca a sus estudios sobre la óptica. El análisis de los planteamientos que Goethe recogió en *Farbenlehre* (en su traducción al español *La teoría de los colores*), publicada en 1810, resulta hoy indispensable para comprender el giro que la concepción del fenómeno lumínico sufrió a la entrada del siglo XIX. El móvil que indujo a Goethe a adentrarse en la óptica no fue otro que resolver las dudas que le asaltaban respecto al uso del color en la pintura, aunque lo cierto es que su intención no fue innovar sobre el lenguaje plástico, sino más bien profundizar en él a través de la ciencia y corregir aquellos conceptos que consideraba equívocos. No obstante, esta obra contiene algunas de las primeras y más precisas descripciones de comportamientos lumínicos como el de las sombras coloreadas, la refracción o el problema del acromatismo. Nuestro interés radica precisamente en la novedad y originalidad del enfoque de su teoría, que se aleja de los modelos que la ciencia racionalista había establecido para investigar la problemática en relación con la experiencia sensorial.

Goethe comenzó a indagar sobre la naturaleza y percepción de los colores en torno a 1790, y este asunto se convertiría en una preocupación que no abandonaría hasta su muerte, en 1832. Aunque el interés inicial que le llevó a profundizar en la causa de los efectos cromáticos fue de índole artístico, la metodología con la que aborda su estudio lo transforma en una experimentación científica en toda regla, pues aborda el tema desde una sólida base sustentada en la observación de la naturaleza. De hecho, la teoría que elabora Goethe pretende conjugar su propia tesis con las distintas opiniones científicas que a lo largo de la historia habían sido expuestas acerca de la naturaleza de los colores.

---

<sup>351</sup> **BOZAL**, *Op. Cit.* p. 226. En el artículo titulado “Johann Wolfgang Goethe”. Las primeras obras de Goethe se enmarcan en la corriente literaria del Sturm und Drang, sensiblemente cercana al espíritu romántico. Tras una serie de viajes a Italia Goethe se reconvirtió al clasicismo. En el país italo descubrió más que la belleza de la Antigüedad, la de la Naturaleza, donde encontró el modelo verdadero. Esta particular concepción del clasicismo se conjugó, no en vano, con un marcado sentimiento nacionalista. Una compleja simbiosis de ambivalencias que revertiría en sus obras.

*Las luces... - Este plural señala de entrada el carácter capcioso que tiene toda la obra de Newton. ¡Las luces! ¿Y qué luces?<sup>352</sup>*

El alemán fue muy crítico con los planteamientos de Newton sobre el color. La puesta en duda de la tesis newtoniana coincidió con el momento en que empezó a interesarse por el color, a raíz de un descubrimiento fortuito. Goethe tuvo prestado durante años un juego de prismas que apenas sí había usado y, tras reclamarlos su dueño, justo cuando se disponía a devolverlos, se paró un momento a observar a través de ellos. Así describe su experiencia:

*Ya había yo sacado la caja para entregársela a aquél, cuando se me ocurrió la idea de mirar una vez más a la carrera por uno de los prismas, cosa que desde chico no hiciera. Recordaba muy bien que todo se veía abigarrado, aunque no la forma precisa en que aquello tenía lugar. Hallábame en aquel momento justamente en un cuarto todo pintado de blanco; al aplicar el ojo al prisma esperaba, según la teoría newtoniana, ver toda aquella pared blanca coloreada según distintas gradaciones, y repartida en otros tantos haces de colores la luz que de allí rebotara en la pupila.*

*Pero, cuál no sería mi asombro al advertir que la pared blanca, mirada con el prisma, seguía tan blanca como antes, de suerte que sólo allí donde confinaba con ella un tono oscuro acusábase un color más o menos marcado, y que, finalmente, en tanto aparecían los barrotes de la ventana matizados de los más vivos colores, fuera, en el cielo gris claro, apenas sí notábase vestigio alguno de color. No necesitaré cavilar mucho para reconocer que era menester un límite para hacer surgir los colores, y en el acto, como a impulsos de un instinto proclamé en voz alta que la teoría era errónea.<sup>353</sup>*

Su distanciamiento de las ideas divulgadas por Newton comenzó cuando Goethe descubrió que las condiciones de observación del fenómeno descritas por el físico no eran infalibles a la hora de experimentar el espectro cromático. Consideró que el fallo del modelo de estudio newtoniano se debía a que era excesivamente mecanicista; y que el conocimiento científico de la naturaleza no podía desligarse de la experiencia perceptiva del sujeto como éste pretendía. En ese instante Goethe comenzó a dar forma a sus propios métodos de investigación. Unos métodos que necesariamente deberían aunar la subjetividad del factor perceptivo con la objetividad de las manifestaciones objetivas del fenómeno lumínico, pues ambas, al fin y al cabo, eran participantes activos en la experiencia del color. En este sentido podríamos decir que Goethe tuvo una *idea diferente* de lo que era la ciencia, de forma que prefirió optar por una *física de la experiencia perceptiva* frente a la habitual del sistema newtoniano<sup>354</sup>.

---

<sup>352</sup> **GOETHE**, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999. p. 271.

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>354</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 37.

Goethe se apoyó en dos argumentos esenciales para demostrar que el experimento del prisma de Newton no era concluyente. El primero sostenía que la visualización del espectro cromático<sup>355</sup> mediante la refracción del rayo lumínico no era suficiente para demostrar que el color fuera parte objetiva o constituyente de la luz. Goethe no admitía el condicionamiento de la teoría de Newton a la clásica metodología experimental, porque en su experimento eran necesarios una serie de instrumentos que reproducían unas condiciones ambientales muy determinadas y que daban lugar a una visualización también muy controlada del espectro dirigida a poder expresarlo cuantitativamente. Según Goethe este método desacreditaba las conclusiones que se pudiesen extraer del fenómeno, pues la parafernalia de la que dependía no permitía su observación directa, resultando del todo atípico para los sentidos. A su entender, los resultados se mostraban como derivación de un proceder determinado, por lo que no implicaban una necesaria causalidad luz-color; y en cualquier caso ésta conclusión no se podría considerar extensible a otras circunstancias. Es por esto que Goethe cuando usaba el prisma en sus experimentos tan sólo miraba a través de él, sin servirse de otros utensilios que facilitasen la refracción de la luz más que su propia vista:

*En sentido estricto, Newton no había afirmado que los colores estaban contenidos en la luz blanca, sino que en lo que percibimos como luz blanca (la luz del sol) hay ciertas realidades físicas (rayos con diferentes grados de refracción) que tienen la capacidad de provocar en nosotros la sensación de colores diferentes. Es muy probable que si Newton, en vez de hablar de «rayos de luz» lo hubiera hecho en términos de «longitudes de onda» la actitud de Goethe no habría sido tan agria, pues los rayos se ven, mientras que las longitudes de onda son constructos matemáticos.*<sup>356</sup>

La segunda causa de rechazo de la teoría de Newton se refuta desde la idea del origen *dual* del color. Goethe no aceptó la tesis de que los colores eran resultado de la descomposición de un haz de luz blanca a través de un prisma porque se percató de que el experimento newtoniano sólo era efectivo si la luz se proyectaba sobre una zona de contraste luminoso. De ahí que pensara que el color tiene su origen en la polaridad entre luz y oscuridad (y no sólo en la primera). Pues únicamente de la mezcla de ambos factores surge un tercer factor que él denomina *turbiedad*, y que es donde realmente tiene lugar el fenómeno cromático. O como lo expresó Félix Duque: *En efecto, los extremos (claridad y oscuridad) son las direcciones contrapuestas de la luz; el medio turbio, el "lugar" en el que se manifiesta la*

---

<sup>355</sup> Goethe prefiere denominar al espectro *fantasma*, por su sinonimia.

<sup>356</sup> **MAS TORRES**, Salvador. "Goethe y Kant: Arte, Naturaleza y Ciencia", *Éndoxa*. Ed. Uned, 2004, Nº 18, pp. 355-382.

*divergencia. Es la incidencia de lo claro sobre lo oscuro a través de lo turbio lo que produce la gama cromática*<sup>357</sup>.

Goethe estuvo familiarizado con las teorías antiguas que explicaban los valores cromáticos como tensiones entre luces y sombras, desde Aristóteles a Athanasius Kircher<sup>358</sup> pasando por Leonardo (a quien recuerdan particularmente sus apreciaciones sobre la percepción del color atmosférico). Y de ellos se nutrió para expresar el estrecho vínculo existente entre luz y el color: (...) *los colores y la luz guardan entre sí relaciones exactísimas, tanto aquellos como ésta pertenecen en un todo a la Naturaleza (...)*<sup>359</sup>, o acaso *¿no corresponde, al iniciar el estudio de los colores, hablar ante todo de la luz?*<sup>360</sup> Según Goethe los colores son *actos de la luz, actos y sufrimientos*<sup>361</sup> o como los definiera Kepler: *luz en potencia*. El color, y por extensión la luz, suponen para el alemán, como para la inmensa mayoría de los artistas, una forma de relación sensible con el mundo.

Cabe destacar que Goethe fue consciente de que sus apreciaciones estaban sujetas a esa subjetividad que antes mencionábamos; pues el proceso de percepción compete no sólo al objeto que es percibido bajo unas determinadas circunstancias más o menos controlables, sino también al individuo receptor que interpreta lo que percibe. Es decir, Goethe entiende que la visión es un sentido activo en el que convergen dos factores participativos: uno interno (los elementos funcionales que intervienen en la visión) y otro externo (el fenómeno). En este sentido Goethe distingue entre una percepción mecánica (el acto automático de la imagen que impresiona la retina) y otra en la que ese fenómeno es algo que aparece y que el sujeto interpreta. Estas consideraciones son fundamentales para comprender su clasificación del color, entre los que distingue tres tipos según la forma en la que se manifiestan: *fisiológicos, físicos y químicos*. Veamos unos breves apuntes al respecto:

- *Colores fisiológicos*. A Goethe debemos la introducción de la perspectiva fisiológica del color (que a menudo deviene psicológica) como parte integrante y necesaria en la comprensión

<sup>357</sup> **DUQUE PAJUELO**, Félix. “*Alles ist sie mit einem male*. La actitud de Goethe en la naturaleza”. *Estudi General* (revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona), 2000, N°19, p. 96.

<sup>358</sup> En su *Teoría de los colores* Goethe comenta sobre el *Ars magna lucis et umbrae* de Kircher: “Por vez primera queda demostrado con claridad que la luz, la sombra y los colores tienen que considerarse elementos de la visión, y que los colores son un producto de las dos primeras”.

<sup>359</sup> **GOETHE**. *Op. Cit.* p. 57.

<sup>360</sup> *Loc. Cit.* p. 57.

<sup>361</sup> *Loc. Cit.* p. 57.

de su naturaleza. Éste definió los *colores fisiológicos* como aquellos que, sin manifestación externa real, aparecen en la retina, pues *cuando el órgano de la vista experimenta una excitación mecánica produce luz y colores*.<sup>362</sup> En este campo resultan muy interesantes sus estudios acerca de las reacciones psicosomáticas derivadas de la percepción del color, como es el comportamiento ante contrastes, del efecto de la persistencia retiniana o del proceso de adaptación lumínica de la vista ante cambios bruscos de luz.

- *Colores físicos*. En cambio los colores físicos, según Goethe, van asociados a los fenómenos de dispersión o reflexión de la luz, y requieren de la necesaria participación de determinados medios materiales para que aparezcan en nuestra retina. Estos medios pueden ser incoloros y transparentes, traslúcidos u opacos. Si bien ya en razón de esta circunstancia les atribuimos una especie de objetividad, en general se caracterizan por el hecho de que son pasajeros y no pueden ser fijados.<sup>363</sup> Es más, está convencido de que los colores físicos no son otra cosa que sombras, pues según su teoría, el color físico se manifiesta en condiciones de luminosidad sombreada, en las que se combina luz y opacidad, siendo el blanco la luminosidad extrema y el negro su ausencia total, mientras que el color surge en sus intermedios<sup>364</sup>. De esta forma argumenta su idea de que la luz es una sustancia simple, indivisible y homogénea.

- *Colores químicos*. La mutabilidad propia de los colores tanto *fisiológicos* como *físicos* es la característica que los distingue del tercer tipo, los colores *químicos*. Estos últimos son permanentes, pues cubren las superficies y las identifican: son los colores locales. Y su gama pigmentaria se desarrolla entre el blanco y el negro; cuyos equivalentes en los colores *físicos*, en términos de transparencia, son la luz y la sombra más profunda.

La idea de dualidad luz-oscuridad que Goethe utilizó para explicar el origen del espectro cromático es lógicamente la que también estructura su esquema de comprensión. A este concepto lo denominó *polaridad cromática*. La *polaridad cromática* consta de un extremo activo (que se corresponde con el color blanco) y otro pasivo (el negro); entre estos polos se desarrolla el resto de la gama tonal. La *polarización* y la *intensificación* serán las dos cualidades que informen sobre la situación de un determinado color dentro del círculo

---

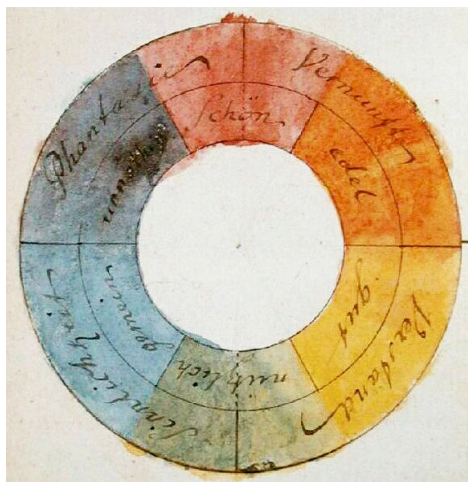
<sup>362</sup> *Loc. Cit.* p. 64.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>364</sup> Cabe señalar que, si bien la luz viene representada por el blanco, y la sombra por el negro, Goethe considera a ambos como colores atonales.

cromático. Según la participación que tanto el blanco como el negro tengan en los tonos, éstos podrán considerarse formas cromáticas activas o, por el contrario, pasivas. Goethe mantenía que mientras que del lado activo de la luz surge el amarillo, del pasivo lo hará el azul, y el resto de tonos serán intermediarios, producto de la fricción e intensificación de dichos extremos. Así, el amarillo se intensifica hacia el naranja y el azul hacia el violeta; mientras que el punto álgido de la *mezcla dinámica* será el púrpura, y de la *mezcla pasiva* el verde:

*(...) para producir el color se requieren luz y tiniebla, claridad y oscuridad, o, si se prefiere, una fórmula más general, luz y falta de luz. La luz produce por lo pronto un color que denominamos amarillo y las tinieblas otro que denominamos azul. Estos dos colores, si en su estado más puro los mezclamos en forma que se equilibren exactamente, producen un tercero, que designamos con el nombre de verde. Mas cada uno de los dos colores primarios puede también determinar en sí mismo un nuevo fenómeno volviéndose más denso u oscuro; en tal caso asume un tono rojizo, que es susceptible de acentuarse hasta el punto que apenas puede distinguirse ya en él el amarillo y el azul originario, respectivamente. Mas el rojo más vivo y puro puede ser producido, particularmente en el terreno físico, combinando los dos extremos del rojo amarillento y rojo azulado.<sup>365</sup>*



95. Espectro cromático de Goethe.

Al observar la organización del círculo cromático, donde cada color se enfrenta simétricamente con su contrario, nos damos cuenta de que la *polaridad* es un concepto estructural polivalente en la teoría del color y, por lo tanto, extensible en lo tocante a ella. Atendiendo a las posibilidades clasificatorias implícitas en la dualidad activo-pasivo, luz-oscuridad, Goethe elaboró sendos bloques donde ubicar los elementos que consideró relacionados con la percepción del color. Elementos que, siendo de naturaleza opuesta, eran al mismo tiempo complementarios:

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 65.

<u>Activo</u>	<u>Pasivo</u>
Amarillo	Azul
Efecto	Privación
Luz	Sombra
Claridad	Oscuridad
Fuerza	Debilidad
Potencia	Suavidad
Calor	Frío
Proximidad	Distancia
Al combinarse con el negro intensifica su energía	Al combinarse con el negro disminuye su energía

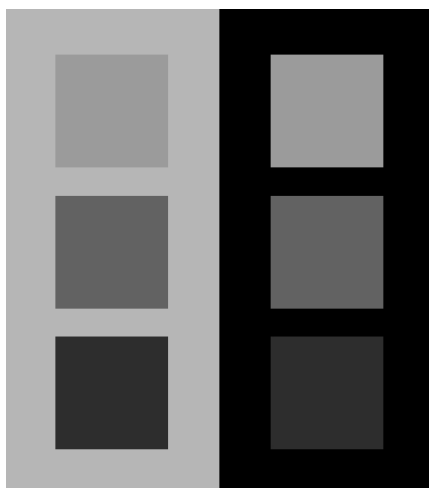
Como deducimos del presente esquema, para Goethe el color está directamente relacionado con las sensaciones. De hecho, las cuestiones relacionadas con las sensaciones cromáticas son muy relevantes en su teoría y, aunque en este momento no nos interese profundizar en ellas, no podemos dejar de subrayar la repercusión que tuvo el hecho de que Goethe vinculase el color con la emotividad en el discurso romántico.

Un apartado de la *Teoría de los colores* en el que, sin embargo, sí nos interesa ahondar es en el que Goethe dedica al comportamiento de la visión ante imágenes en blanco y negro. El par de antitéticos luz-oscuridad aparece en todas las tipologías cromáticas que había distinguido (*fisiológica, física y química*). Pero es quizás el papel que esta dualidad tiene en los *colores fisiológicos* el más destacable. Especialmente en lo relativo a las reacciones psicosomáticas derivadas de la acción de la luz sobre la retina, que puede hallarse, *según que obre sobre ella la luz o la oscuridad, en dos estados distintos, diametralmente opuestos el uno al otro*.<sup>366</sup> De manera que, ante la observación de una imagen en blanco y negro, se estimulan los dos polos cromáticos de la retina simultáneamente. La problemática que presenta la percepción de imágenes monocromas lleva a Goethe a analizar determinados hechos psicofísicos relacionados con el contraste, como es que la superposición de una forma blanca sobre fondo negro aparezca visualmente más grande que si observáramos su negativo. Esta ilusión óptica es resultado precisamente de las tensiones establecidas entre un dominante positivo (el blanco) - que se expande atrayendo la atención - frente a otro negativo que actúa como elemento pasivo (el negro). Otra de las consecuencias derivadas del contraste lumínico que Goethe resalta es la *persistencia retiniana* de las imágenes. Goethe observa que, frente a una imagen muy contrastada, la retina sufre una excitación más o menos potente que perdurará como imagen fantasma un plazo de tiempo determinado, siempre en función de la intensidad lumínica del estímulo; pero es más, en muchos casos dicha impresión fantasma se

---

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 69.

invierte. Goethe ejemplifica recordando lo que sucede cuando, recién despiertos, miramos a la ventana en un día luminoso. Cuando cerremos los ojos la intersección de los palos del marco aparecerá en nuestra visión como *una cruz negra sobre fondo claro*<sup>367</sup>; o bien, si miramos hacia un fondo claro, veremos la imagen tonal invertida. Goethe se refiere a la ley del *contraste simultáneo*, una habilidad del órgano de la visión por la que se sustituye un determinado tono o color por influencia de sus limítrofes y que depende de la intensidad del estímulo.<sup>368</sup> Así un tono, aún siendo el mismo, puede variar su intensidad aparentemente, por *contraste de valor* con otro tono adyacente. La consecuencia del *contraste simultáneo* en la experiencia visual de conjunto (la más habitual, puesto que en nuestro entorno es muy difícil encontrar tonos aislados) es lo que habitualmente se conoce como *relatividad* tonal. No obstante, las experimentaciones de Goethe con el fenómeno de la *persistencia retiniana* también le llevaron a deducir conclusiones indispensables en relación con los colores y la *polaridad* del círculo cromático<sup>369</sup>.



96. Ejemplo de contraste simultáneo.

---

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>368</sup> En este punto debemos incidir en la diferencia entre *contraste simultáneo* y *adaptación selectiva*, pues podría inducirnos a error, y es que a diferencia del primero, la *adaptación selectiva* se comprende como un proceso global de acomodación visual (y no localizado en una región de la retina) que depende de la duración del estímulo (y no de su intensidad). Un ejemplo es cuando entramos en una habitación oscura, y al cabo de un tiempo percibimos matices que en un primer instante no veíamos.

<sup>369</sup> Pues de la observación de *imágenes deslumbrantes incoloras* deduce que, si se mira durante algún tiempo un círculo de luz proyectado dentro de una habitación a oscuras, y luego se tapa, dirigiendo la vista *hacia el lugar más oscuro de la habitación, se cree percibir un disco, cuyo centro aparece claro, incoloro, tirando al amarillo, en tanto la periferia parece inmediatamente teñida de púrpura*. *Ibidem*, p. 75.



Esta clase de apreciaciones sobre la percepción de los colores fisiológicos y los efectos retinianos de la luz relacionados con ellos fueron pioneras en su tiempo. No obstante, recordemos, los colores fisiológicos dan lugar a impresiones sensoriales que sólo puede percibir el individuo y que vienen provocadas por situaciones lumínicas externas al ojo. Por lo tanto están directamente vinculadas con los fenómenos visuales ambientales, es decir, con los comportamientos de la luz y de los colores físicos; principalmente los de reflexión. Goethe también trató de buscar una explicación a la problemática de las experiencias perceptivas provocadas por los colores físicos, aquellas que se desarrollan fuera de nosotros a sazón de unos colores que necesitan de un medio incoloro (habitualmente translúcido) para manifestarse. Y lo hizo distinguiéndolos y razonando la relación entre sus causas<sup>370</sup> y efectos. Los primeros en citar, acaso los más importantes, fueron los colores *dióptricos* que son: *aquellos cuya producción requiere un medio incoloro a través del cual la luz y la oscuridad obran o sobre la retina o sobre las superficies que se interpongan. Se requiere, pues, que el medio sea transparente o, cuando menos translúcido*<sup>371</sup>; y tras ellos los *catrópticos* (que aparecen en la superficie de los cuerpos a raíz de la reflexión de la luz); los *parópticos* (aquellos que normalmente tienen su origen en una luz que toca tangencialmente el contorno de los objetos y que producen, por lo tanto, sombras), los *epópticos* (formados en superficies incoloras, cuyo origen está en la particularidad material de cierto cuerpos; el ejemplo más claro de este tipo de manifestaciones cromáticas lo encontramos en la irización de las burbujas de jabón) y los *entópticos* (colores que aparecen dentro de determinados cuerpos).

No obstante, haremos hincapié en los colores *dióptricos*, por el cómo estos participan en la noción de atmósfera pictórica que el mismo Goethe elaboraría y que tanto influiría a los románticos. Goethe entiende que los colores *dióptricos* se originan en medios más o menos traslúcidos y los clasifica en dos tipos. Los de *primera clase*, que se generan en medios turbios. Y una segunda clase, los llamados *prismáticos*, que se manifiestan cuando el medio acusa un grado máximo de transparencia y que requieren de la refracción, es decir, que son ocasionados por la refracción de la luz al atravesar un medio transparente. Sin embargo, son los colores *dióptricos* de *primera clase* los que nos interesan, pues explican el comportamiento de los colores en según qué circunstancia atmosférica. Los colores de esta clase surgen en medios

---

<sup>370</sup> Lo correcto sería hablar de *ocasión*, pues Goethe (al contrario que Newton) no considera que los fenómenos de la reflexión y refracción sean causa de la manifestación del color, sino que más bien ocurren con ocasión de este.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 97.

turbios, y un medio turbio se forma cuando el espacio, que en principio es transparente, se *llena de forma que nuestros ojos no se dan cuenta de ello*, originándose un *medio material más o menos físico, (...) que puede ser aeriforme o gaseoso, líquido o bien sólido* y que entonces se vuelve *traslúcido*<sup>372</sup>. Cualquier grado de turbiedad, según Goethe, *relacionado con el claroscuro, da lugar a fenómenos simples y complejos*<sup>373</sup> (salvo la turbiedad absoluta, que corresponde al blanco, a la luz). Los colores que se aprecian en los fenómenos atmosféricos son diversos, y dependen de los grados de turbiedad que se pueden dar en según qué situación:

*Al considerar ahora los casos en que se manifiesta tan importante fenómeno fundamental, corresponde mencionar en primer lugar los colores atmosféricos, que en su mayoría se originan en él.*<sup>374</sup>

Seguidamente Goethe enumera las distintas circunstancias atmosféricas, los colores que se originan en ellas y cómo se comportan. Así menciona los días de niebla, en los que el sol aparece como un disco amarillento, o las veces en las que su color se torna rubí, como cuando llega el siroco, o en amaneceres y ocasos (que tan recurrentes fueron a lo largo del Romanticismo). Otras veces habla de cómo los *vahos atmosféricos* iluminados por la luz diurna intensifican o atenúan el azul del cielo, que se observa más añil desde las altas cumbres que desde los valles, donde es más *blancuzco*, ya que existe más *vaho* interpuesto. O de las lejanas montañas, que parecen azules en la distancia, y de los objetos alejados, que perderán su color local, volviéndose oscuros, mientras que sus sombras se tiñen del mismo azul que las montañas. E igualmente sucede con el humo, que también debe incluirse entre los medios turbios, pues dependiendo de si se ve sobre un fondo claro u oscuro parecerá respectivamente rojizo o bien cerúleo...<sup>375</sup> La meticulosidad descriptiva de Goethe ante los comportamientos lumínicos es evidente, pues como bien dijo Arnheim: *(...) nadie ha hablado con mayor elocuencia que él de las vicisitudes que sufre la luz a su paso por el mundo de los impedimentos materiales, penetrando, viéndose rebotada y cambiando de naturaleza en el transcurso del proceso.*<sup>376</sup>

---

<sup>372</sup> Loc. Cit.

<sup>373</sup> Loc. Cit.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>375</sup> Cfr. Loc. Cit.

<sup>376</sup> ARNHEIM, Op. Cit. p. 343.

A la luz de estas descripciones tan sugerentes, parecen más comprensibles las fusiones entre claroscuro y color que los artistas románticos realizaron en sus atmósferas. Porque Goethe, si bien no puede considerarse como un pintor propiamente dicho, demostró sobradamente su interés por el arte y el tratamiento del color como pigmento (los denominados colores químicos, a los que dedicó gran parte de su teoría). De hecho es sabida, aunque artísticamente poco relevante, la afición que éste tuvo por las técnicas de la acuarela y la tinta china; los medios a través de los cuales desarrolló su faceta más plástica. Pequeñas obras de temática paisajística en las que asoma su especial fascinación por las atmósferas, y que son, al fin y al cabo, producto de sus investigaciones.

La admirable capacidad de observación que caracterizó a Goethe también contribuyó a instruir su ojo crítico, siempre sensible a la problemática de la luz, de los colores y de su representación plástica. Esto se aprecia, por ejemplo, en los comentarios artísticos de los que tenemos constancia (y que salpican su *teoría*<sup>377</sup>). Como muestra, reproduciremos la descripción de una situación en la que Goethe analizó cierto grabado y sus consideraciones sobre el empleo de la luz en él:

*En cierta ocasión, Goethe llamó la atención de su amigo Eckermann hacia una incoherencia de la iluminación de un grabado sobre modelo de Rubens. Casi todos los objetos del paisaje aparecían iluminados frontalmente, y por lo tanto volviendo su lado más claro hacia el observador. En particular, la intensa luz que caía sobre un grupo de campesinos del primer término se recortaba sobre un fondo oscuro, formando un bonito contraste. Ese contraste, sin embargo, estaba obtenido mediante una sombra de gran tamaño que caía desde un grupo de árboles hacia el observador, en contradicción con los restantes efectos de luz de la composición. La doble luz, comenta Goethe, es, efectivamente, forzada, y se podría decir que es contra naturaleza. Pero si es contra naturaleza, yo diría al mismo tiempo que está por encima de la naturaleza.*<sup>378</sup>

A colación de estas notas, querríamos insistir en dos cuestiones que hemos analizado durante este apartado y que creemos fundamental tener muy en cuenta en relación a las próximas páginas de nuestro estudio. Por un lado la importancia del interés que Goethe mostró por el estudio de la percepción de la luz en el espacio atmosférico; que incluye el examen pormenorizado de su fenomenología y que está muy vinculado con la concepción lumínica de los románticos, coetáneos a él y con preocupaciones similares, como Turner. Y por otra, subrayar la significación que tiene para nosotros el concepto de dualidad introducido por

<sup>377</sup> Por ejemplo cuando dice: *Hay pintores que en vez de reproducir el color natural extienden sobre el cuadro un tono general, cálido y frío. Así también, algunos evidencian una preferencia por determinados colores, otros una falta de sentido de la armonía.* GOETHE, *Op. Cit.* p. 92.

<sup>378</sup> ARNHEIM, *Op. Cit.* pp. 328-329.

Goethe (luz-oscuridad, blanco-negro); especialmente asociado a la idea de claroscuro, a la representación acromática y, por extensión, al lenguaje de la gráfica, lo que también ilustraremos a lo largo de las siguientes páginas a través de la obra de los diferentes artistas románticos que vamos a estudiar.

A modo de colofón de esta sección (y antes de sumergirnos en las atmósferas de Turner) nos gustaría ejemplificar la repercusión de la teoría de Goethe y su postura sensitiva ante los fenómenos lumínicos en el arte contemporáneo y en relación a la gráfica. Respecto a la problemática de la imágenes atmosféricas y su percepción sensorial, bastaría remitirnos a los experimentos del artista danés Olafur Eliasson. Las preocupaciones de este creador de primera fila confirman la vigencia de los planteamientos de Goethe en el panorama artístico de hoy día. Jonathan Crary, profesor de historia del arte en la Universidad de Columbia, expresó en los siguientes términos el objetivo que Eliasson persigue cuando trabaja con el color:

*Consiste en reconocerse a uno mismo como generador del fenómeno lumínico. (...) [Eliasson] Ofrece [al espectador] la oportunidad, aparentemente inusual, de “ver” luz y color en ausencia de luces externas, para que se dé cuenta de que el propio cuerpo actúa como generador de sucesos y transformaciones cromáticas. (...) Cuando el poeta y filósofo alemán Goethe dirige sus investigaciones hacia las post-imágenes [persistencia retiniana] a comienzos del siglo diecinueve, deja claro que tales experiencias luminosas no podrían entenderse sólo en términos científicos y psicológicos, sino también dentro de la tradición filosófica, remontándose al filósofo romano Plotinus, quien concebía su existencia en términos de radiaciones internas o externas. En la época de Goethe la atención general que se prestó a las post-imágenes coincidió con la difusión de las teorías románticas acerca de la inteligencia y el conocimiento. La demostración empírica de la existencia de iluminaciones “internas” parecía confirmar que dicha experiencia subjetiva no consistía simplemente en un reflejo pasivo, en una recepción de sensaciones y datos procedentes de la realidad, sino que más bien radicaba en el individuo, que como una fuente autónoma de luz, se imponía o proyectaba sobre el mundo, dando al mundo, en cierto modo, sus propios colores.<sup>379</sup>*

Eliasson está interesado en el proceso de mirar, en el proceso cognoscitivo que tiene lugar durante la experiencia de ver. Las investigaciones de Eliasson giran en torno a la experiencia fisiológica del color, de la luz y las atmósferas; y sus principales instrumentos de trabajo son la física, la óptica y los fenómenos naturales. En sus obras, concebidas como vehículos a través de los cuales explorar la naturaleza, Eliasson ensaya con distintos modelos de percepción. Elementos como el agua, el aire o la niebla en combinación con el factor lumínico (auténtico hilo conductor de su discurso), son recontextualizados en situaciones especiales que alteran la

---

<sup>379</sup> **CRARY**, Jonathan. *Your colour Memory: Illuminations of the Unforeseen*, 2005 [en línea]. En: Olafur Eliasson. *Minding the world*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2005. Disponible en web: <[http://olafureliasson.dyndns.info:8080/PDF/Your\\_colour\\_memory.pdf](http://olafureliasson.dyndns.info:8080/PDF/Your_colour_memory.pdf)>, [consulta: 2 de marzo de 2006].

percepción del espectador y su relación con el espacio. Podría decirse que sus propuestas no son sólo objetos artísticos, sino también fenómenos existiendo en un lugar, en un momento preciso y para cada uno de nosotros en particular. Pues, de la misma forma que Goethe perseveró en que en la percepción de los fenómenos naturales no debían interponerse instrumentos entre el observador y lo observado, Eliasson insiste en presentar la experiencia directa y real de sus recreaciones atmosféricas ante los ojos del público, sin elementos mediadores; recalcando el hecho de que la percepción nunca es un acto objetivo, sino el producto de una experiencia sensitiva personal. Se trata de instalaciones con frecuencia simples en su mecanismo, pero con las que sin embargo logra un despliegue visual y sensitivo sobrecogedor. No en vano, las piezas de Eliasson se caracterizan por generar un extraordinario poder de atracción sobre el espectador que, asombrado, se sumerge en sus atmósferas. En este sentido podría decirse que Eliasson utiliza un vocabulario romántico que enlaza con la tradición paisajística norteyropea, aunque readaptado al lenguaje del arte contemporáneo. Basta pensar en la instalación titulada *Beauty* (1993), para comprobar la capacidad de sugestión y ensimismamiento que puede llegar a provocar la sencilla refracción de la luz sobre una cortina de agua, o en las series de fotograbados *The Colour Circle Series* y *The Colour Spectrum Series*, para constatar la exactitud cuasi científica con la que Eliasson analiza el color y sus variaciones tonales.



97. Olafur Eliasson, *The Colour Spectrum Series*, 2005. Instalación, fotograbado.

98. Olafur Eliasson, *The Colour Circle Series*, 2008. Fotograbado.

No cabe duda de que las indagaciones que realizó Goethe acerca de las reacciones perceptivas y de los efectos visuales derivados de la observación de los comportamientos de la luz y el color fueron pioneras en su tiempo. Y aunque es verdad que finalmente fueron las

teorías newtonianas las que prevalecieron, las perspicaces ideas de Goethe y sus innovadores enfoques participaron activamente en las transformaciones que se estaban gestando en el arte y contribuyeron a dar una nueva perspectiva de la ciencia. Fe de ello dan, no sólo la influencia de sus ideas entre los románticos, o la fructífera evolución que su teoría tuvo a lo largo del XIX, también la ingente cantidad de estudios actuales dedicados a la obra del alemán y el gran número de investigadores y artistas contemporáneos para los que ha sido un referente indispensable. Tal es así que todas las teorías sobre la armonía del color, desde Goethe a las de Wilhem Ostwald o los estudios sobre la *interacción del color* de Josef Albers, tienen en común una misma premisa: que la sensación de concordancia derivada de una composición gráfica tiene su origen en las relaciones que se establecen entre las distintas proporciones cromáticas que se dan en ella.

## 5.2 TURNER: DUALIDADES EN LA CONSTRUCCIÓN DE ATMÓSFERAS

Los fenómenos visuales derivados de las distintas condiciones lumínicas y atmosféricas fueron objeto de reiterada representación para la mayoría de los artistas románticos. Y, lógicamente, entre ellos hubo quien sintió la necesidad de buscar un apoyo teórico complementario que respaldase las interpretaciones plásticas de aquello que veían y que les proporcionase conocimientos sobre lo percibido. Las fuentes de información a las que recurrieron fueron muchas y plurales, aunque entre los coetáneos de Goethe sólo hubo dos que se interesaron a fondo por su *Teoría de los colores*: uno fue Philipp Otto Runge, artista iniciador del Romanticismo alemán junto a Fiedrich, el otro Joseph Mallord William Turner, a la cabeza del Romanticismo inglés con John Constable. Este último será a quien estudiemos a continuación, precisamente porque en su obra se conjuga el estudio de los comportamientos fenomenológicos de la luz y su representación a través la estampación gráfica.

Se sabe que Turner, quien desde un comienzo manifestó un marcado interés por los fenómenos lumínicos en su pintura, leyó el escrito de Goethe sobre los colores, entre otros muchos. Y aunque lo hizo en su traducción inglesa de 1840<sup>380</sup>, al final de su carrera artística, el impacto que provocó en él fue esencial para la evolución última de su obra. En todo caso las inquietudes de Turner ya coincidían sobremanera con las de Goethe mucho antes de tener

---

<sup>380</sup> **GOETHE**, Johann Wolfgang von. *Theory of Colours. Translated from the German: with Notes by Charles Lock Eastlake*. EASTLAKE, Charles Lock (trad.). London: John Murray, 1840.

acceso a la lectura de su libro. Ambos estudiaron desde sus respectivas posiciones (Goethe como teórico y Turner como artista) los comportamientos ambientales en situaciones lumínicas extremas y los dos se preocuparon por el problema de la naturaleza del color. Por lo tanto, el acercamiento de Turner a la teoría de Goethe no fue fortuito, sino consecuencia de toda una vida de investigaciones plásticas en búsqueda de respuestas. Uno de los motivos elementales, si no el más importante, que llevó a Turner a indagar en la *teoría* del alemán fue su preocupación por desentrañar el rol que jugaba la dualidad luz-oscuridad en la representación pictórica y que estaba directamente relacionado con el que fuera su principal objetivo plástico: conseguir organizar una gradación tonal entre luz y oscuridad que lograra fusionar definitivamente color y claroscuro. Y es que, como tendremos la oportunidad de comprobar a lo largo de este apartado, esa idea de dualidad que vimos en la *Teoría* de Goethe estuvo igualmente presente en la obra de Turner, y se manifestó en múltiples formas y aspectos a través de ella. Pero no podríamos tener una noción completa del papel que esta dualidad tuvo en su obra y de los motivos que le llevaron a estudiar el texto de Goethe sin antes ahondar mínimamente en los entresijos literarios de su época, que fueron el auténtico origen de la corriente romántica y del famoso concepto de *lo sublime* que caracterizó al movimiento en el que se enmarca la producción de Turner.

*Lo sublime* fue una idea profundamente debatida a lo largo del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX. No debemos olvidar que dicho concepto nace de la poesía y la retórica y que es sólo tras su eclosión literaria cuando pasa a trabajarse su concreción visual en las artes plásticas. El primer teórico en emplear el término *sublime* fue Joseph Addison<sup>381</sup>, en un ensayo

---

<sup>381</sup> En la incorporación del concepto de *lo sublime* al arte resultó un precedente esencial *El tratado de lo sublime* del conocido Pseudo-longino (autor de nombre incierto pero del que se sabe que fue griego y vivió en el siglo I d.C., y probablemente profesor de retórica). Se publicó una traducción latina de este texto en Basilea en el siglo XVI y después en el XVIII se tradujo al francés por Boileau, y de ahí pasó a la traducción inglesa de 1636, de la que con toda posibilidad bebieron Joseph Addison y Edmund Burke. No obstante el concepto de *sublime* de el Pseudo-longino no coincide exactamente con el que se elabora en el siglo XVIII. Para el autor helenístico era una forma de elevar el ánimo por encima de las preocupaciones y pequeños intereses cotidianos y llevar así al oyente (el entendido por Longino, fuera quien fuese, pues él era un orador y hablaba desde ese punto de vista) a un grado de generalidad que le hiciera consciente de su dignidad. De ahí que use el término *to hypsos*, lo elevado, lo alto. El término *sublime* en el Romanticismo, procede del latín y tiene un sentido algo distinto. Puede que sea aquello que traspasa el umbral de lo ordinario o que provenga de lo ordinario en sí, o quizá del *sub limo*, lo que está bajo la tierra, bajo el barro. Sea lo que fuere, lo cierto es que en Inglaterra se toma como aquello que lleva a nuestra imaginación un objeto que nos desborda, amenaza con destruirnos o sencillamente no podemos dominar con la inteligencia, pese a lo cual sentimos un extraordinario placer en ello.

titulado *Los placeres de la imaginación* (1712)<sup>382</sup>. Su libro fue el germen del movimiento romántico y uno de los textos que más influyó en Turner. Addison introdujo la noción de *lo sublime* como definición de un sentimiento contradictorio que no era capaz de describir y que en un principio venía provocado por la contemplación de la inconmensurabilidad de la naturaleza y de sus paisajes. Las imágenes que ofrecía la naturaleza en su estado más puro, como las vistas que contemplase en los Alpes durante un viaje por el continente europeo, tuvieron un profundo impacto emotivo y visual en el escritor. Dichas imágenes despertaron en él un doble sentimiento: por un lado el placer de la contemplación de la grandeza del paisaje y, por otro, el horror que le embargaba al ser consciente de lo inabarcable de sus colosales dimensiones. Un sentimiento que se debatía entre el polo positivo de la atracción, entendida como asombro o admiración, y el negativo de la repulsión, de la indefensión ante la vastedad del paisaje, el miedo ante lo que está fuera del control humano y que se resume en ese *agradable horror* al que el propio Addison hiciera referencia<sup>383</sup>. Y es que, tal y como lo expresó Tonia Raquejo<sup>384</sup>, *lo sublime* se rige por una suerte de *ley del contraste* que nos habla de la disparidad entre impresiones que se sitúan en los extremos opuestos de un mismo eje.

El *contraste* entre sensibilidades enfrentadas que operan al unísono fue fundamental para Turner y los allegados al Romanticismo. Se trata de una propiedad transversal, subyacente a la mayoría de los conceptos vinculados a *lo sublime*. Una dualidad permanente que afecta incluso a los aspectos más concretos de su manifestación. Pongamos por caso el paisaje, que no en vano fue el referente iconográfico por excelencia de los artistas románticos. En el paisaje observamos como la *ley del contraste* opera a través de su morfología en la medida en que

---

<sup>382</sup> *Los placeres de la imaginación* esta conformado por un conjunto de ensayos que Addison publicó en la revista *The Spectator* a partir del 21 de junio al 3 de julio de 1712 (números 411-421). **ADDISON**, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Editorial Visor, 1991. Colección La balsa de la Medusa, 37.

<sup>383</sup> La idea de lo indescriptible subyace ya en una obra anterior al ensayo sobre *Los placeres de la imaginación* titulada *Remarks on Several Parts of Italy* (1705). En ella Addison narra un viaje a Italia y describe la impresión que tuvo ante la contemplación de los Alpes. El efecto psicológico que el paisaje provocó en él fue un sentimiento contradictorio para el que le costó encontrar el adjetivo justo: *A un lado del camino tienes una perspectiva cercana de los Alpes, los cuales se quiebran en numerosas cuevas y precipicios, llenando la mente con una agradable clase de horror, y conforman uno de los más irregulares y deformes escenarios del mundo*. **ADDISON**, Joseph. *Remarks on Several Parts of Italy (In the years 1701, 1702, 1703)*. Dublín: T. Walker, edición de 1773. pp. 260-261, [en línea]. Disponible en web: <<http://books.google.com>>, [consulta: 20 de enero de 2010].

<sup>384</sup> **RAQUEJO GRADO**, Tonia. "Imágenes poéticas de lo sublime: equivalencias visuales de la retórica en la pintura de Turner", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Primer semestre de 1995, N° 80, p. 422.



esta contribuye al surgimiento de *lo sublime*. En su esencia más esquemática, los románticos identificaron dos tipologías estructurales básicas dentro del paisaje y al mismo tiempo contrapuestas: la vertical y la horizontal. La vertical como síntesis de los escenarios montañosos, la horizontal, del paisaje marítimo. En términos de *lo sublime*, el paisaje vertical, el de las montañas escarpadas y los abruptos barrancos, se entiende como un contraste entre altura y abismo. Un cambio brusco de niveles que no puede causar otra cosa que esa sensación de caída abisal que sacude el estómago. De la misma forma, la imagen del mar abierto provoca una especie de abrumadora angustia impelida por la expansión visual de un océano *a priori* ilimitado, sin solución de continuidad ni en longitud ni en profundidad. Ambos tipos de paisaje son dimensionalmente inabarcables y, al mismo tiempo, hermosos en su género. Uno provoca la sensación de vértigo, el otro de agorafobia ante una infinitud que la mirada no es capaz de abarcar; produciendo en los dos casos una suerte de terror subconsciente que se fusiona con esa innegable capacidad de embeleso tan propia de las visiones románticas. Toda una concatenación de dualidades (vertical-horizontal en el paisaje, elevación-depresión en las montañas, longitud-profundidad en el mar, vértigo-agorafobia, terror-hermosura...) que nos hacen comprender el porqué los artistas románticos encontraron en la naturaleza el mediador perfecto para la expresión de *lo sublime*.

A través de Addison los pintores románticos descubrieron que esta implícita predisposición del paisaje hacia *lo sublime* podía potenciarse aún más si, además, acentuaban sus rasgos combinándolos con la aparición de fenómenos meteorológicos extremos. De ahí la insistencia en la representación de tempestades y situaciones atmosféricas inusuales que actuaran como catalizadores para experimentar la conmoción que suponía el saberse superado por el tremendo desajuste de fuerzas entre el hombre y la naturaleza. Las experiencias psicológicas derivadas de la contemplación de los paisajes que había descrito Addison y el uso que hizo de ellas para crear metáforas visuales, fueron en gran parte promotoras del temprano vínculo que se estableció entre la imagen paisajística y *lo sublime*; y contribuyeron a fomentar el continuo peregrinar que caracterizaría a los artistas románticos, quienes continuamente partieron en búsqueda de panoramas que les inspirasen ese sobrecogedor sentimiento. Primero viajaron por centro Europa, entre otros países a Italia (Turner también la visitó), y después a tierras cada vez más vírgenes, más abruptas y salvajes, donde la naturaleza se manifestase en su estado más crudo y amenazante.

Los paisajes que los artistas descubrirían en esos viajes, en combinación con la lectura de los cada vez más numerosos escritores y poetas románticos, serían cruciales en el desarrollo visual de *lo sublime*. Y es que, las continuas aportaciones literarias que se hicieron tras la introducción del concepto por Addison, como el célebre tratado de Edmund Burke *De lo bello y lo sublime* (1757), terminaron por afianzar la idea de sublimidad como la fórmula que mejor se adscribía a la sensibilidad de la época. Como cabe suponerse, estos textos resultaron fundamentales en la construcción pictórica de *lo sublime* que llevó a cabo Turner, para quien trasladar el concepto de *lo sublime* a lo visual fue un reto al que dedicó toda su carrera. Una meta que, tras un largo proceso de interiorización e infinidad de experimentaciones plásticas, finalmente alcanzó con éxito.

Los esfuerzos de Turner por la consecución de *lo sublime* en su pintura se reflejan en las diversas etapas evolutivas por las que pasó su obra; que lógicamente corrieron en paralelo con la medida en que Turner fue profundizando en la literatura romántica. La primera de esas etapas cubre las últimas décadas del XVIII y se corresponde con un Turner aún muy joven. El contacto inicial con la teoría romántica es para el inglés iluminador. Se trata de una época en la que el pintor trata de seguir a raja tabla los consejos que lee en los textos. Como aquel que decía que si el artista quería realizar un paisaje *sublime* debía buscarlo en la naturaleza, copiarlo y si era necesario, realzarlo. Así, aprovechando sus primeros encargos, Turner realizará diversos viajes por la isla anglosajona buscando esos paisajes inspiradores y atemperados que habrían de configurar el hilo temático de toda su futura producción y que más tarde le llevarían a las lejanas tierras continentales. No obstante, la idea que Turner comienza a elaborar en esos momentos sobre *lo sublime* está aún muy inmadura, y a pesar del empeño que puso en asimilar los conceptos y seguir las pautas que encontraba en los escritos de Addison y Burke, sus pretensiones interpretativas resultaban todavía excesivamente literales, casi ilustrativas.

La segunda etapa está igualmente muy relacionada con la poesía y la literatura. Durante esta época Turner continúa nutriéndose de los tratados románticos, a la par que de los pintores de escenas paisajísticas. A través de ellos continuó penetrando en la idea de sublimidad y también a través de ellos trató de construir su imagen. Turner entendió que la poesía y la pintura bebían de la misma fuente visual e insistió en buscar la manera de aplicar la cualidad de *lo sublime* a su pintura, de integrarla y no sólo de representarla; de elaborar el equivalente pictórico de las ideas expresadas a través de la retórica. Es en este tiempo cuando Turner lee a Milton, y en el que comienzan a tomar cada vez más importancia esas atmósferas brumosas

(aquel medio turbio que después encontraría en la *Teoría* de Goethe), que el pintor utilizará desde entonces como medio para la materialización de la luz. De la influencia de la poesía en sus obras da crédito la frecuencia con la que las acompaña de poemas breves o fragmentos de éstos; lo que de alguna manera hace que continúe concibiéndolas a modo de ilustración. No obstante, en las piezas de este período empiezan ya a normalizarse algunas de las particularidades de su sello estilístico, como la indefinición de ciertos contornos o la pincelada cada vez más abstracta y difusa.

Será con la nueva entrada de siglo cuando Turner descubra que la elevación de la pintura a la categoría de *lo sublime* no es una cuestión de copia de la naturaleza ni de ilustración de una idea, sino de utilizar la propia pintura como un lenguaje visual autónomo, al igual que la poesía hacía con el idioma escrito, utilizándolo como vehículo estético y metafórico para la construcción de la idea. Con este objetivo se vuelca en las experimentaciones técnicas, en los ensayos lumínicos, en la transposición de la psicología a la pintura, en la búsqueda de las sensaciones que nacen desde el interior del lienzo. Sigue los consejos de Joshua Reynolds sobre la indefinición de las formas y la creación de atmósferas; atiende a cómo Henry Fuseli fusiona elementos reales y de ficción para conseguir un efecto más convincente y de mayor sublimidad en sus escenas de terror; e investiga las propuestas que el pintor Jonathan Richardson hizo en su tratado *An Essay on the Theory Painting*<sup>385</sup>. Este último fue especialmente importante en el desarrollo del concepto lumínico que Turner estaba construyendo. Las experimentaciones pictóricas que Turner puso en práctica derivaban de las consideraciones que Richardson había hecho sobre la imagen que Milton propuso acerca del origen de la luz en su poema *Paradise Lost*<sup>386</sup> que, a su vez, se basaba en la famosa cita del Génesis *Hágase la luz y la luz se hizo*<sup>387</sup>. La recreación de Milton en el lento tránsito de la luz a través de las nebulosas tinieblas era, según Richardson, una sublime reinterpretación del

---

<sup>385</sup> Cfr. **RICHARDSON**, Jonathan. *An Essay on the Theory Painting*. Londres: A.C. & A. Bettesworth, 1725. pp. 238-39 [en línea]. Disponible en web: <<http://www.archive.org/details/essayontheoryofp00rich>>, [consulta: 10 de enero de 2009]. La primera edición es de 1715. En la segunda de 1725 añadió un ensayo sobre *lo sublime*, esta última debió ser la versión que leyó Turner.

<sup>386</sup> El poema dice así: *Dios dijo "Hágase la luz", y luego la luz etérea, la primera de las cosas, la quinta esencia pura, brotó del piélago, y, desde su Oriente natal empezó a viajar a través de la tenebrosidad etérea, envuelta dentro de una nube resplandeciente, ya que todavía el sol no existía, pues permanecía oculto dentro del tabernáculo nuboso.*

<sup>387</sup> Si bien esta idea ya aparece en su ensayo de 1725, Richardson insistió en ella con posterioridad. Cfr. **RICHARDSON**, Jonathan. *Explanatory notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*, Londres: James, John and Paul Knapton, 1734. pp. 313-14, [en línea]. Disponible en web: <<http://books.google.com>>, [consulta: 10 de enero de 2009].

primigenio pasaje del *Génesis*. De ahí la técnica difuminada y vaporosa de Turner: del evocador y flemático paso de la luz entre la oscuridad, que bien podía equipararse visual y técnicamente con la función que el claro-oscuro podía empeñar en la obra de arte.

De esta forma, abasteciéndose de las metáforas visuales de los poetas y de las soluciones estéticas propuestas por los escritores y artistas románticos, hacia los años veinte Turner por fin logra su propósito: aunar color y claroscuro en una sola atmósfera. El tratamiento es entonces más brumoso que nunca y las pinceladas aún más sueltas y luminosas. En esta última etapa la técnica de Turner se vuelve tan avanzada que resulta incluso difícil de entender para su círculo de admiradores, y le llueven las críticas. Su pintura es prácticamente abstracta y ya no se distinguen las formas fácilmente. Todo es atmósfera pura. Masas caóticas de color. Impresiones lumínicas. El suyo fue el primer esfuerzo sistemático por captar el *plen air* en sus paisajes - décadas antes que los impresionistas - y lo hizo aún a riesgo de romper con las reglas. Una postura ante la naturaleza inédita, cuyo mérito la mayoría de sus contemporáneos no supieron valorar pero que, sin embargo, el crítico de arte John Ruskin, ferviente defensor de Turner, subrayó con insistencia, llegándola a proponer como modelo actitudinal para los artistas<sup>388</sup>. A este período pertenecen por ejemplo, *La mañana después del diluvio*, su acompañante, *La noche después del diluvio* o *Lluvia, vapor y velocidad*, cuyo título es igualmente abstraccionista. En ellos Turner logra captar la instantaneidad de *lo sublime*, el momento fugaz que es el auténtico detonante de la sensación de lo acaecido y lo venidero. Son imágenes cargadas de imaginación y sugerencia en las que, al diluir las formas en el color, Turner también logra aunar poesía y pintura, liberándose del yugo de la representación mimética de la naturaleza y convirtiendo la pintura en un auténtico transmisor de *lo sublime*. Y es que *es en este sentido como debemos entender su técnica vaporosa. Pues, lo vaporoso en este caso se entendería como un efecto de la acción de sublimar*.<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> La grandeza de Turner según Ruskin, se debe a su extraordinaria capacidad para seleccionar y trabajar sólo con aquellos elementos de la Naturaleza en los que reside su esencia. La potencialidad creativa de Turner es, en este sentido, el catalizador para realizar una interpretación de la Naturaleza siempre cercana a su verdad última. El método del pintor inglés sirvió a Ruskin como modelo a través del cual proponer una estructura de pensamiento precisa de aproximación figurada a la realidad natural. Y es que, según el consejo que Ruskin dio al grupo de los futuros prerrafaelitas (de cuya estética también fue partidario), la pintura debía hacer visible, sin necesidad de otros auxiliares, cualquier grado de verdad presente en la Naturaleza.

<sup>389</sup> RAQUEJO GRADO, *Op. Cit.* p. 441.

No obstante, esta última es una época de propuestas. De propuestas plásticas, pero también solapadamente conceptuales. Turner había interiorizado completamente la noción atmosférica de *lo sublime* y, como consecuencia, su postura ante las teorías de la luz y el color toma un cariz más crítico. Es precisamente entonces cuando Turner se sumerge en el estudio de la *Teoría de los colores* de Goethe, cosa que sabemos por las anotaciones que hizo en su copia del libro. Se trata de unas notas muy sintéticas, pero muy valiosas, pues en ellas se resume y explícita el papel que esa *ley del contraste* de la que antes hablábamos jugó en su particular concepción atmosférica de *lo sublime*. Partiremos de una escueta anotación que escribió junto a su tabla de polaridades (la misma que incluimos en el apartado anterior, dedicado a el alemán). En ella sencillamente decía: *luz y oscuridad*.<sup>390</sup> Dicha nota demuestra que tanto Turner como Goethe compartían la idea de polaridad entre luz y oscuridad, así como una profunda actitud antinewtoniana. Para Turner la tabla de polaridades de Goethe supuso una interesante aportación, pues entendía que el poeta, con ella, había intentado demostrar que cada color se correspondía con unos parámetros sensoriales específicos. En este sentido, podríamos decir que Turner estuvo más preocupado por el estudio de los juegos de opuestos y sus repercusiones sensoriales que por el de la naturaleza del fenómeno lumínico en sí mismo; si bien no por ello dejó de interesarse por una aproximación teórica al comportamiento de la luz y el color como sustento de sus investigaciones plásticas en torno a la representación atmosférica.

Pero Turner no asumió las ideas de Goethe en su totalidad, o al menos echó en falta ciertos enfoques en su teoría. En un pasaje del libro en el que Goethe define la sombra a la manera tradicional, como simple ausencia de luz, Turner hizo una nueva anotación: *nada sobre la sombra o la oscuridad como sombra y oscuridad en sentido pictórico u óptico*<sup>391</sup>. Tal apreciación indica que Turner seguramente pensaba que Goethe no había prestado suficiente atención a la sombra. Esta conjetura, expuesta por John Cage en *Color y Cultura*, viene avalada desde la propia obra de Turner. La pareja de cuadros conocidos como *La mañana después del diluvio* y *La noche del diluvio* fueron realizados poco después de publicarse la edición inglesa del libro de Goethe, a la que pertenecía el volumen que poseía Turner y sobre la que realizó las anotaciones que acabamos de ver. De hecho, estos lienzos están inspirados en la *Teoría de los colores* y son en sí mismos una aplicación plástica de las hipótesis del alemán al tiempo que una auténtica declaración de intenciones al respecto. Resultan

---

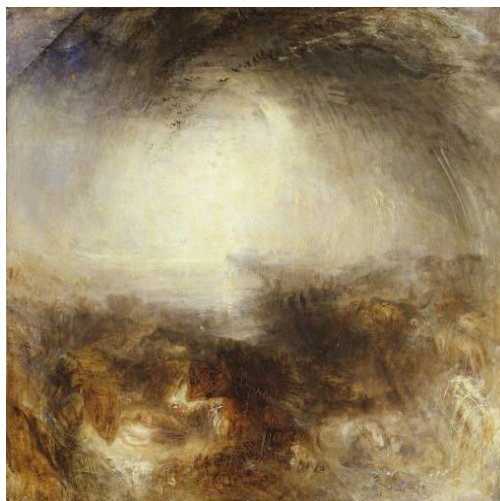
<sup>390</sup> Cfr. GAGE, *Op. Cit.* p. 203.

<sup>391</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 204.

esclarecedores los títulos completos de ambos cuadros, que rezan mucho más largo. El título completo del primero dice así: *Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*<sup>392</sup>. Y el del segundo: *Shade and Darkness - the Evening of the Deluge*. Ambas obras fueron concebidas como díptico, no como piezas aisladas. Sin embargo, observamos que, mientras Turner hace mención específica a la *Teoría de los colores* en el extenso título de la obra que representa la atmósfera matutina, no sucede igual en su complementaria.



99. William Turner. *Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*, 1843. Óleo.



100. William Turner. *Shade and Darkness - the Evening of the Deluge*, 1843. Óleo.

A raíz de esta diferencia, nos planteamos una cuestión. Si Turner especificó que *La mañana después del diluvio* era una reflexión estética de la teoría de los colores, ¿por qué no hizo la misma mención en *La noche del diluvio*? ¿Quizás porque pensó que no existía suficiente base teórica sobre la sombra como para relacionarla con una obra en la que la protagonista es la oscuridad? ¿O tal vez porque, si bien el resultado del primer cuadro era producto de la información extraída del libro de Goethe, Turner consideró que la solución del segundo era más mérito suyo, vistas las carencias que encontró sobre la sombra en la teoría del poeta? Difícil respuesta, aunque la verdad es que la diferencia en los títulos sugiere que Turner concibió *La noche del diluvio* como una aportación propia, cuyo resultado venía a

<sup>392</sup> No contento con el título, Turner hizo acompañar su alegoría de la luz con el siguiente pie, en clara alusión al Génesis y a la historia del Arca de Noé y el diluvio: *El arca encalló en Ararat; el sol que regresaba Hizo a la tierra exhalar húmedas burbujas y, émulo de luz, Reflejó sus formas desvaídas, como en un prisma Heraldo de esperanza, efímero como una mosca de verano, Que nace, revolotea, se desarrolla, y muere. Ibídem, p. 201.*

solventar la falta de información sobre la sombra que detectó en la teoría de Goethe, complementándola.

No es de extrañar que Turner escogiese el momento de la salida y la puesta del sol como motivo de representación, ni que lo hiciese en relación a la *Teoría* de Goethe. En la Inglaterra de comienzos de siglo el crepúsculo se consideraba como *la hora del pintor*, pues era el momento más preciso para estudiar la luz sin interferencias del color, aunque eso supusiera un mayor riesgo de distorsión cromática. De hecho el propio Turner observó que justo en el momento anterior al ocaso y el amanecer sucedía que se encendían especialmente los rojos, de ahí su afirmación de que el rojo era *el primer rayo de luz y el primer color que acusa la disminución de la luz*<sup>393</sup>. También aquí Turner buscó el sustento del alemán para explicar el porqué de dicho fenómeno, aunque lo encontró débil. Goethe aseguraba que el rojo era resultado del aumento del amarillo y el azul (colores que interpretaba respectivamente como luz y sombra, por lo que, en el momento en el que se daban al unísono, como sucedía en el paso de la noche al día y viceversa, se presentaban en forma de rojo). Sin embargo, la experiencia del pintor le decía que algo no encajaba en su razonamiento, pues según otra anotación junto a la explicación de Goethe, Turner refutaba *no... se destruyen el uno al otro*. Esta objeción se sustentaba en el principio de los colores complementarios, por el cual el verde, que sería producto de la mezcla de los primarios amarillo y azul, se oponía al rojo, el tercero de los colores primarios<sup>394</sup>; lo que hacía a todas luces improbable la suposición de Goethe.

Estas breves anotaciones de Turner a propósito de la *Teoría de los colores*, sobre las que hemos hecho hincapié, y las consideraciones que se coligen del nivel de aceptación de las ideas de Goethe demuestran dos cosas. Por un lado la preocupación que el pintor manifestó por la comprensión de la naturaleza de los fenómenos visuales cuyas repercusiones sensitivas pretendía reproducir. Y por otro su capacidad crítica para con aquello que estudiaba. Aunque si bien dichas notas también ejemplifican el grado en el que profundizó en la problemática de la luz y el color, hay que subrayar que, como artista plástico, el culmen final de las reflexiones de Turner es, por supuesto, su propia obra. Y es que podría considerarse que el díptico *del diluvio*,

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>394</sup> Cfr. FINLEY, Gerald E. "Turner: An Early Experiment with Colour Theory". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: The Warburg Institute, Vol. 30 (1967). p. 357-336. En una nueva anotación Turner se reincorpora a la teoría de Goethe admitiendo: *Sí, lo hacen. El violeta, el verde y el naranja son negativos al Amarillo, Rojo y Azul*. Turner simplemente está repitiendo el principio de los complementarios que encontró en los tratados sobre color. *Ibidem*, p. 364.

concebido a modo de escenarios comparativos en los que trabajan la oposición entre tonos cálidos y fríos, entre la luz y la sombra, y el contraste entre sus respectivas asociaciones emocionales, bien pudiera ser la materialización visual de todas esas anotaciones que hizo junto al texto de Goethe.

Pero aunque es por la pintura por la que sin duda Turner sobresale como uno de los maestros de la historia del arte, en lo concerniente a nuestra investigación nos parece igualmente interesante detenernos en su obra gráfica, una faceta del artista mucho menos conocida pero que creemos nos puede aportar mucho en lo que respecta a la comprensión de su particular concepción atmosférica y lumínica. Llegado este momento cabe puntualizar que el análisis que previamente hemos hecho de la evolución de la obra de Turner y sus influencias responde a dos motivos. Por un lado, a la innegable relevancia que las ideas que hemos expuesto mantienen en relación a la luz y su solución representacional, en términos generales. Por otro, a la necesidad concreta de contextualizar el trabajo de Turner en el grabado, que indudablemente se enmarca dentro de la panorámica que hemos ofrecido sobre sus intereses y preocupaciones en torno a la luz y la creación de atmósferas, y que desarrollaremos a lo largo de las próximas líneas.

Los progresos que Turner fue haciendo en su obra pictórica repercutieron ineludiblemente en sus estampas, cuya evolución y enfoque estéticos estuvieron de la misma forma vinculados a la poesía y la literatura romántica. La relación del pintor con el grabado fue muy productiva. Turner supo sacar buen partido a la vertiente más funcional de la gráfica, como medio de difusión de su propia obra unas veces, y como vehículo de ilustración otras. En este aspecto podemos decir que Turner hizo un uso muy *funcional* del grabado. De hecho estuvo constantemente rodeado de un nutrido grupo de grabadores que se encargaba de llevar a buen término sus imágenes. No obstante, a pesar de relegar la parte más técnica de la elaboración de sus estampas en grabadores especializados, según los testimonios de época que nos han llegado, parece ser que Turner siempre hizo un seguimiento exhaustivo del desarrollo de sus imágenes, supervisando insistentemente todos y cada uno de los estados de las planchas e incluso dibujando las composiciones preliminares al aguafuerte él mismo. Es más, en muchas de ellas fue el propio Turner el responsable de su desarrollo íntegro. Esta actitud, unida a las meditadas elecciones procedimentales del artista para la ejecución de sus temas (según el caso utilizó el buril, el aguafuerte o la mezzotinta, aunque como veremos sintió una clara predilección por la última de ellas), nos inducen a pensar que, además de por sus evidentes



ventajas ilustrativas, el cuidado interés que Turner demostró por sus imágenes gráficas respondía en gran medida a su consideración del lenguaje del grabado como un medio de representación sustancialmente diferente a aquellos que contemplaban el uso del color (como la pintura o la acuarela), cuyo potencial para la interpretación del claroscuro merecía ser expresamente atendido y cultivado.

En el proceso de creación de sus estampas resulta especialmente sobresaliente el papel que jugaron sus acuarelas. La mayoría de los grabados de Turner parten de una acuarela previa o de un boceto acuarelado<sup>395</sup>. No es una cuestión baladí, porque si bien concibió sus estampas como imágenes monocromas (a una sola tinta, frecuentemente negra, cuando no en la gama tonal de los sepías), el germen de ellas se estructuraba en función de las masas de color con las que componía sus acuarelas. En nuestra opinión este es uno de los puntos más interesantes en relación a su concepto del grabado; ya que, aunque es quizás en su obra pictórica donde encontramos el mejor ejemplo de esa unión definitiva entre el claroscuro y el color que tanto preocupó a Turner, creemos que, sin embargo, es en su obra gráfica donde se advierte una síntesis clara y concisa del concepto de polaridad que venimos analizando. En sus estampas podemos observar con más definición el tratamiento del claroscuro, sin irrupción del color o, al menos, sin su presencia visual; pues si, como hemos mencionado, Turner habitualmente utilizaba la acuarela como punto de partida, es también obvio pensar en la obligada comparecencia del color durante la concepción de sus grabados. Esta traducción del factor cromático a su expresión claroscurista suponía la aplicación de un criterio de elección donde el color quedase reducido a su justa síntesis tonal, es decir, a su lugar dentro de la gama entre el tono más luminoso y el más oscuro. Pues como tiempo después diría Oscar Wilde en uno de sus ensayos:

*El grabador de un cuadro despoja a la pintura de su brillante colorido, pero nos muestra, con el empleo de una nueva materia, las auténticas calidades de sus tonalidades, sus matices y sus valores, las relaciones de sus masas, y llega a ser así, a su manera, un crítico, porque el crítico es el que nos muestra una obra de arte bajo una forma distinta de la de la obra misma, y el empleo de nuevos materiales constituye un elemento tanto de crítica como de creación.*<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> La traducción de las acuarelas al grabado solía correr de la mano de alguno de los grabadores que habitualmente trabajaban para él, aunque siempre lo hacían bajo sus pautas y su estricta supervisión.

<sup>396</sup> **WILDE**, Oscar. "El crítico artista. Diálogo". *Ensayos. Oscar Wilde*. Escrito en 1890, [en línea] Librodot.com, p.29. Disponible en web: <<http://www.scribd.com/doc/6541783/Wilde-Oscar-Ensayos>>, [consulta: 14 de febrero de 2010].

Ese mismo espíritu crítico fue el que probablemente llevó a Turner a estar tan pendiente de su producción gráfica. Cuando aún no contaba veinte años, comenzó a tener sus primeros contactos profesionales con el grabado<sup>397</sup>. Desde ese momento su trato con la técnica sería continuado; aunque el grueso de sus trabajos gráficos se concentran a partir de los años veinte, cuando la carrera de Turner está ya consolidada. Este incremento de actividad en el grabado es coincidente con su fase estilística más tardía, en la que el concepto de *lo sublime* está ya plenamente interiorizado. No creemos que sea una coincidencia que fuese precisamente en esa época cuando Turner se vuelca más en la estampa. Si bien la proliferación de proyectos probablemente estuvo propiciada por unas relaciones profesionales y comerciales ya asentadas, por la fama de la que gozaba, y por el auge de la demanda paisajística por parte del público, en nuestra opinión también debieron tener un gran peso los intereses plásticos que le movían en ese momento.

Como es lógico, las estampas de Turner versaron sobre temáticas fundamentalmente paisajísticas, muy en la línea del género estético de *lo pintoresco*, tan solicitado a finales del XVIII. A este respecto, cabe decir que el grabado resultó especialmente proclive a esta estética. Y aunque *grosso modo* Turner respeta sus principios, no faltan estampas en las que se observe cómo rompe la barrera de *lo pintoresco*<sup>398</sup> para adentrarse en el territorio de *lo sublime*<sup>399</sup>. En cualquier caso, siguiendo la tónica habitual de *lo pintoresco*, Turner pocas veces concibió sus escenas como grabados autónomos, casi siempre formaban parte de alguna colección de

<sup>397</sup> Uno de sus primeros encargos lo hizo la revista *Copper-Plate Magazine*; un grabado que realizó a partir de una acuarela tomada de los paisajes del norte de Gales durante su primer viaje por esa zona. No obstante, siendo todavía adolescente, Turner ya había colaborado con su tío iluminando los grabados de un proyecto titulado *Picturesque Views of the Antiquities of England and Wales*.

<sup>398</sup> Es un término originariamente italiano, *pitturesque*. Aunque el concepto estético de *lo pintoresco*, tal y como hoy lo concebimos, fue desarrollado durante la segunda mitad del XVIII por diversos autores ingleses, entre los que destaca William Gilpin, y está muy vinculado al Romanticismo y a la idea de *lo bello* y *lo sublime*. Ya Addison, en *Los placeres de la imaginación*, había propuesto una distinción entre tres cualidades estéticas base: belleza, grandeza (sublimidad) y singularidad (pintoresco). Lo pintoresco debe entenderse como una cualidad a medio camino entre *lo sublime* y *lo bello*, y hace referencia a aquellas imágenes, generalmente de la naturaleza, que si bien contienen elementos de índole extraño o caprichoso, al mismo tiempo resultan evocadoras. Es decir, son aquellas imágenes cuya singularidad es tal que automáticamente provocan en nosotros la necesidad de inmortalizadas y que se debaten entre el sentimiento estético de *lo bello* y armonioso y *lo sublime* y sobrecogedor.

<sup>399</sup> Para conocer más acerca de la relación de Turner con *lo sublime* consultar: **GAGE**, John. "Turner and the Picturesque I", *The Burlington Magazine*. Londres: The Burlington Magazine Publications, Ltd. Vol. 107, N°742 (enero 1965), pp. 16-25; y **GAGE**, John. "Turner and the Picturesque II", *The Burlington Magazine*. Londres: The Burlington Magazine Publications, Ltd. Vol. 107, N°743 (febrero 1965), pp. 75-81. Ambos artículos se encuentran disponibles en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

vistas insólitas de un paraje o lugar determinado y, en ocasiones, también como ilustraciones para textos. Y es que, como vimos, la relación de Turner con la literatura y la poesía de los escritores románticos fue muy intensa.

Los paisajes del primer tipo, las colecciones de vistas, son los más habituales dentro de una producción gráfica que supera las ochocientas estampas. Turner hizo diversas series de vistas<sup>400</sup>, aunque de todas ellas la titulada *Liber Studiorum* es la más conocida. Fue el primer gran proyecto que abordó en la gráfica. Lo emprendió en 1806 y trabajó en él hasta 1819. El *Liber Studiorum* pretendía ser no sólo una forma de promocionar su trabajo, sino un auténtico tratado visual de paisajismo, un manifiesto personal de sus ambiciones en el arte del paisaje. La serie, de setenta y un grabados<sup>401</sup> estampados en sepia, estuvo inspirada en el famoso *Liber Veritatis* de Claude Lorrain, que se dividía por temáticas paisajísticas (histórica, arquitectónica, montañosa, pastoral, épica y marina) y cuya estructura Turner mantuvo.

Sin duda el tratamiento del paisaje propició ese salto hacia *lo sublime* del que hablábamos y que es especialmente notable en el *Liber Studiorum*. Aunque cabe decir que, para la expresión del concepto dentro del grabado, tuvo tanta importancia el tema como la técnica empleada. Su *Liber* fue realizado íntegramente utilizando el aguafuerte y la manera negra, aunque sin duda fue este último el procedimiento en el que Turner confió para la transferencia de las sensaciones lumínicas que pretendía. Mientras el aguafuerte le sirvió como complemento contenedor de formas, que primero empleaba para dibujar la composición y después para delimitar y definir momentos concretos; la manera negra le permitió trabajar las sutiles modulaciones del claroscuro atmosférico, adaptándose excelentemente a su habitual manejo de la mancha. Como ocurriría en otras series, Turner siguió paso a paso el proceso de creación de estos grabados e incluso algunas matrices las grabó el mismo, algo que era bastante inusual entre los artistas de su tiempo. En este sentido, su implicación con el proyecto fue total. Pues no sólo contrató a los mejores grabadores de mezzotinta del país, sino que él mismo aprendió la técnica para poder explicarles minuciosamente los resultados atmosféricos que quería obtener de ella.

---

<sup>400</sup> Turner realizó numerosas series de vistas para los editores de la época. Algunas de las que siguieron al *Liber Studiorum* fueron: *Picturesque Views on the Southern Coast of England* (1811-26), *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland* (1819-26) o *The Keepsake* (1828-37).

<sup>401</sup> Turner originalmente quiso que la serie se compusiera por un centenar de estampas. Pero no llegó a completarla.



101. William Turner, *Peat Bog, Scotland*, grabado por George Clint (Liber Studiorum), 1812. Aguafuerte y mezzotinta.



102. William Turner, *Ben Arthur, Scotland*, grabado por Thomas Lupon (Liber Studiorum), 1819. Aguafuerte y mezzotinta.

Turner trató el claroscuro desde sus extremos opuestos, como lo hiciera Rembrandt (cuya obra se sabe que estudió); incidiendo no tanto en las medias tintas sino en sus extremos, llegando, del mismo modo que el holandés, a una cierta proximidad a la abstracción. Una fórmula que observamos claramente en los paisajes de su *Liber*, en los que el grueso de la composición se sustenta en el contraste entre los pesos de las masas de luz y sombra que Turner encuentra en la naturaleza y que enfatiza en función de sus propósitos. No obstante, tanto la ambientación lumínica como la delicadeza y evanescencia de las imágenes del *Liber Studiorum* contrasta con la dureza que demuestran los buriles de otras colecciones, como la que hizo sobre *Southern Coast*, donde las áreas entre luz y oscuridad están claramente delimitadas y la atmósfera resulta mucho más limpia. La técnica desde luego tiene mucho que ver en esa diferencia estética. El buril es seco y sus líneas son firmes y contundentes, sin rebabas que difuminen su trazo (a diferencia de lo que pasa con la punta seca).

Es quizás por ello, por la severidad y limpieza de imagen y su consecuente resistencia ante largas tiradas, que el buril se había convertido en la técnica preferente para el grabado que llamamos de reproducción. A buril realizó, por ejemplo, la mayoría de las estampas que hizo para los distintos proyectos de ilustración que compartió con los escritores y poetas románticos, como Samuel Rogers, Walter Scott, Lord Byron o Thomas Campbell. Colaboraciones que sin duda contribuyeron a su fama. Cuenta de ello dan los halagos que Ruskin dedicó a sus imágenes para los *Poemas* de Rogers, de las que dijo que eran *los más hermosos grabados jamás producidos mediante la línea pura*<sup>402</sup>-. Y es que, como ya hemos visto, la relación de Turner con la literatura y la poesía románticas como fuentes de guía e inspiración fue muy intensa. De ahí que no sea de extrañar, dada la coincidencia de sensibilidades, que Turner se involucrase también en la ilustración de sus textos.

A este respecto resulta muy útil comparar los dibujos preparatorios que se han conservado de sus ilustraciones con sus correspondientes imágenes grabadas. Para la realización de este tipo de ilustraciones, como para la mayoría de sus carpetas, Turner partió de apuntes realizados a color mediante la acuarela. Bocetos que posteriormente y con el auxilio técnico del pertinente grabador profesional, traducía a la monocromía de la estampa. La acuarela le permitía captar más información visual que el sencillo empleo de una sola tinta, pues a través de ella conseguía recoger, a un mismo tiempo, la impresión cromática y claroscuro que le

<sup>402</sup> **RUSKIN**, John. *Hortus inclusus : In montibus sanctis ; Coeli enarrant ; Notes on various pictures*. Boston: Dana Estes & Company, 1890?. p. 324. [en línea] Disponible en web: <<http://www.archive.org/details/hortusinclususin00ruskuoft>> [consulta: 06 de julio de 2009].

ofrecían los escenarios naturales que reproducía. Por ello resulta sorprendente que en el caso del *Liber Studiorum*, según recordaba Ruskin<sup>403</sup>, Turner prefiriese realizar sus bocetos utilizando la aguada:

*Él nunca hizo tantos bocetos a tinta en casa, fuesen estudios para cuadros o para grabados, como en la serie del Liber Studiorum. Cuando quiso tomar las luces y las sombras de la naturaleza para su pintura, siempre añadió color, porque para él era tan fácil dar la profundidad que requerían sus sombras con una como con varias tintas; y el resultado era infinitamente más completo y verdadero.*



*El pastor sobre la cima del Tornaro  
y el atezado marino que bajo él navega  
miran el rayo que la mañana entrega;  
se ahuyenta el púrpura que el oriente envía  
y explota y alumbra un tan glorioso día.*

103. William Turner, *Tornaro* (para los *Poemas de Rogers*), grabado por R. Wallis, 1834. Buril.

104. William Turner, *Tornaro* (para los *Poemas de Rogers*), 1832. Acuarela.

El desarrollo de este proyecto fue una excepción metodológica. Turner alteró su habitual fórmula de trabajo empleando tinta sepia en lugar de acuarela para la ejecución de sus dibujos preliminares; seguramente debido a que la semejanza formal entre ambas técnicas le permitía conseguir una previsualización muy aproximada de lo que obtendría en las estampas, antes de embarcarse en su producción. Este cambio puntual en su metodología viene a subrayar dos cuestiones que creemos fundamentales. Por un lado el protagonismo que concedió al

<sup>403</sup> **RUSKIN.** *Op. Cit.* p. 307.

claroscuro como vehículo de expresión visual predominante en la gráfica al prescindir del color en sus bocetos (aunque sin duda lo tuvo virtualmente presente). Por otro el especial interés técnico con el que Turner abordó las mezzotintas para su *Liber*. Porque, a pesar de las calidades gráficas que el propio Ruskin observó en sus estampas, también advirtió que había que diferenciar aquellas en las que Turner estuvo más involucrado (en las que se aprecia su trazo más nervioso y rico en texturas) de otras que corrieron más a cuenta de sus grabadores (y que no dejan de ser meros formulismos). En este sentido la serie con la que más se comprometió de todas fue la del *Liber Studiorum*.

En nuestra opinión, la implicación que Turner demostró en su *Liber* fue producto de la versatilidad de recursos que encontró en la técnica de la mezzotinta para la representación de sus atmósferas, consiguiendo con ella unos efectos muy similares a las aguadas de sus acuarelas (una afinidad que probablemente no la sintió igual al buril, menos dado a esa construcción de manchas). Pero si la comodidad con la que trabajó la manera negra es claramente visible en su *Liber Studiorum*, aún es más patente si cabe en otra de sus series, la denominada *Little Liber*. El *Little Liber* es una colección compuesta por doce estampas muy poco conocida ya que, por incompleta, Turner nunca llegó a publicarla en vida. Realizada entre 1824 y 1826, la serie fue concebida a modo de continuación del *Liber Studiorum* (de ahí su sobrenombre, *Sequels to the Liber Studiorum*).

Para la preparación de esta serie Turner recuperó la acuarela. Pero no el tipo de acuarela que habitualmente trabajaba hasta el detalle para que sus grabadores tuviesen una firme guía de trabajo; se trata de acuarelas de un trazo inusualmente libre e irresuelto, de carácter abstraccionista, muy en la línea de la pintura que estaba comenzando a realizar en esa época. Y es que la relación que Turner llegó a establecer con la naturaleza al final de su carrera estaba ya completamente al margen de los prejuicios estéticos de la época. Como cabe esperar, las imágenes grabadas resultantes de las interpretaciones claroscuroistas de estas acuarelas fueron, de la misma forma y aún siendo monocromas, muy pictóricas. A través de ellas, Turner nos introduce en un mundo de experimentaciones visuales repleto de calidades claroscuroistas ciertamente admirables, donde el principal objeto de exploración es el dramatismo provocado por los efectos de la luz. Bajo este enfoque el *Little Liber* es, a nuestro parecer, y a pesar de lo desapercibido de su existencia, el grupo de estampas más interesante de los llevados a cabo por Turner, y el que mejor enfatiza la sensibilidad que demostró en la pintura.



105. William Turner, *Shields Lighthouse* (de *Sequels to the Liber Studiorum / Little Liber*), 1825. Mezzotinta.



106. William Turner, *Study of sea and sky* (de *Sequels to the Liber Studiorum / Little Liber*), 1825. Mezzotinta.



107. William Turner, acuarela preparatoria para *Study of sea and sky*, 1825. Acuarela.

No obstante, aún siendo la mezzotinta una técnica potencialmente compatible con la dirección en la que Turner estaba investigando en su pintura - en cuanto a sus nexos formales: evanescencia de la mancha, carencia de líneas, amplitud tonal -, tras los ensayos procedimentales del *Little Liber*, prácticamente dejó de trabajar con ella. La causa de este cese en su práctica no está muy clara, aunque probablemente fuese porque la manera negra va perdiendo definición en las sucesivas pruebas, resultando muy difícil *controlar* las cualidades tonales de la estampa. Tan sólo se involucró en la ejecución de unos cuantos proyectos más a



la manera negra y ninguno de ellos llegó a ver la luz antes de su muerte; los restantes hasta entonces serían en su mayoría buriles<sup>404</sup>.

Ese carácter abstraccionista de las imágenes que forman parte de la producción gráfica de Turner, al que hemos hecho reiteradamente mención, es sensitivamente equiparable a muchas de las conclusiones estéticas que habrían de darse en el siglo XX. Tal y como sabiamente apuntó Rosenblum en las conferencias que se recogen en el libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*<sup>405</sup>, existen muchos nexos de comunión entre la iconografía romántica y nuestro arte más reciente. Nosotros propondremos nuestra particular analogía gráfica; la que se podría establecer entre las estampas de Turner y las del hispano-filipino Fernando Zóbel. La obra de Zóbel es similar en muchos aspectos a la del inglés, no sólo en el sentimiento, también en la manera de hacer y en el método de análisis paisajístico. En la obra de Zóbel encontramos piezas que incluso compositivamente son muy similares a algunas de las realizadas por Turner. No obstante ambos, desde sus respectivos planteamientos, se preocuparon por la problemática formal del contraste y de la dualidad luz-oscuridad:

*Zóbel (...) experimentó el contraste del blanco y el negro, dos no-colores que resultan de reducir al máximo la escala cromática hacia las tonalidades claras y oscuras. En este contraste de luz y oscuridad, ambos no-colores equivalen a silencios, pero mientras el blanco nos remite al estado inmediatamente antes de la creación, el negro lo hace al momento después de la muerte. Difícilmente se oculta aquí la filosofía de los principios opuestos del yin (lo negro, lo masculino, lo frío, la muerte...) y el yang (lo blanco, lo femenino, lo cálido, el nacimiento...) que Itten elaboró en su Teoría del contraste y mediante el cual podían no sólo establecerse las posibilidades comunicativas de un lenguaje visual abstracto, sino mirar a la realidad de una manera alternativa.*<sup>406</sup>

Y es que Zóbel, como Turner, también adoptó su particular postura ante la naturaleza, a la que observa y analiza en búsqueda de su esencia. Los exhaustivos bocetos que realizó, las anotaciones cromáticas que hizo en ellos, la minuciosidad con la que desgranó las gamas tonales, dan fe de su fina metodología de trabajo y estudio del paisaje y, salvando las distancias, podrían equiparse con la infinidad de apuntes que Turner tomó a lo largo de sus viajes.

---

<sup>404</sup> El último grabado de Turner (1851), originalmente iba a formar parte de una serie llamada *Views at Hastings and its vicinity* pero, acaecida su muerte, nunca llegó a completarse.

<sup>405</sup> Cfr. **ROSENBLUM**, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Fiedrich a Rothko*. LUCA DE TENA, Consuelo (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1993.

<sup>406</sup> **RAQUEJO**, Tonia. "Ornitóptero (1962, de Fernando Zóbel)" [en línea]. *Obras de una colección*, sección publicada en la Revista de la Fundación Juan March (Noviembre 2004). Disponible en web: <<http://www.march.es/publicaciones/obras/pdf/Zobel.pdf>>, [consulta: 28 de febrero de 2006].



108. William Turner. *Mer de Glace* (Liber Studiorum), 1812. Aguafuerte y mezzotinta.



109. Fernando Zóbel. *El Patio III – Virgenes*, 1984. Serigrafía.

Estas y otras tantas equivalencias metodológicas, formales y sensitivas entre autores de distintas épocas demuestran la vigencia que aún mantienen determinadas propuestas, tanto teóricas como plásticas, relacionadas con la concepción del fenómeno lumínico en la obra gráfica reciente. No en vano, las propuestas plásticas de Turner fueron de tal contemporaneidad que no sólo los impresionistas se fijaron en ellas (Monet y Pissarro le tuvieron por claro referente), sino que todavía hoy se mantienen como referente para numerosos autores actuales, especialmente entre aquellos que trabajan con el paisaje, con las atmósferas y con sensibilidades de índole lumínico.

### 5.3 GOYA: DEUDOR DEL MAESTRO DE LAS LUCES Y LAS SOMBRAS

*¿Quién ha grabado por este estilo con tanta maestría y desembarazo? ¿Quién ha sombreado con tanto atrevimiento? ¿Quién ha sabido sacar más partido de la magia del claro-oscuro?*<sup>407</sup>

Francisco de Goya y Lucientes pertenece a ese reducido grupo de genios siempre difíciles de clasificar y que difícilmente encuentran parangón. Por la época en la que vivió y los ecos románticos que asoman por doquier en su obra hemos decidido ubicarlo en este capítulo, aunque sin duda la de Goya es una evolución estilística poco convencional que bien podría situarlo en un apartado individualizado. En él convergieron corrientes muy diversas que contribuyeron a conformar su personalísimo estilo. La educación inicial de Goya es deudora de un Barroco en decadencia, con el que entró en contacto durante su proceso de aprendizaje en el taller de José Luzán. Sin embargo, Francisco Bayeu - quien mantenía excelentes relaciones con Antón Rafael Mengs, promotor del neoclasicismo en España - le introduciría posteriormente en el nuevo movimiento. La transformación del Goya neoclasicista se produjo tras la vuelta de su viaje a Italia (recordemos que en Roma coincidió con Piranesi, allá por el 1770). A partir de entonces Goya combinará sus encargos para la Corte española en este estilo con el rococó que practicó en sus cartones para los tapices de la Real Fábrica de Tapices de Madrid. Finalmente, a raíz de una grave enfermedad<sup>408</sup>, Goya abandona sus cargos y obligaciones académicas y da un nuevo giro a su estética que apunta decididamente hacia el Romanticismo, en su vertiente más onírica e irracional. La concepción luminica de Goya bebía por lo tanto de un compendio de ideas tanto barrocas como clasicistas, pero su desarrollo definitivo estuvo totalmente vinculado al sentimiento romántico; y estuvo, de la misma forma, profundamente conectado con su obra gráfica.

Fue precisamente a partir del punto de inflexión que supuso su enfermedad, cuando Goya se volcó en el grabado. En él encontró un medio de expresión singular, intimista, muy en

<sup>407</sup> Goya. *Los Caprichos: dibujos y aguafuertes*. Gabinete de Estudios de la Calcografía Nacional. Madrid: Banco Central Hispano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1994. Extracto de los comentarios de Gregorio Gonzáles de Azaola sobre los Caprichos, publicado el 27 de mayo de 1811 en el *Semanario Patriótico* de Cádiz.

<sup>408</sup> En 1793 Goya sufre una grave enfermedad, probablemente saturnismo (una intoxicación de plomo común entre los pintores de la época). Al año siguiente Goya consigue recuperarse, pero como secuela le quedará una grave sordera, la cual le sumergirá en un estado de aislamiento que a menudo ha sido señalado como detonante decisivo de ese mundo onírico que reflejó en las obras creadas a partir de entonces. No en vano, un año antes de caer enfermo, Goya había dado un discurso sobre sus ideas en la Academia que se alejaba mucho de los preceptos neoclasicistas, donde dejó clara su postura ante la libertad creativa que, consideraba, debía de tener el artista.

sintonía con el estado de aislamiento en el que su sordera le había ido dejando. Y de su mano fue introduciéndose, cada vez más, en ese particular maremágnum de ensoñaciones, de sátiras y pesadillas que la fábrica de su imaginación iba elaborando. El grabado fue para Goya un medio de creación y expresión visual a la misma altura que la pintura. A diferencia de Turner, Goya no recurrió a operarios técnicos auxiliares para la creación de sus matrices, ni tampoco trató de ser un grabador profesional. Él, sencillamente, grababa.

Aunque sus primeras publicaciones datan de los años setenta<sup>409</sup>, sería a finales de siglo, en plenas puertas del XIX y dentro de una España muy convulsa, cuando Goya edita su primera gran serie, *Los Caprichos*. Con ella Goya se introduce de lleno en la sensibilidad romántica. La relación de Goya con el Romanticismo es muy distinta a la de Turner. Mientras el inglés trabajó el concepto de *lo sublime* prácticamente desde el inicio de su producción, la estética romántica de Goya aflora ya cuando su carrera está muy avanzada. La diferencia territorial tuvo, por supuesto, mucho que ver al respecto, dado que el Romanticismo había sido un movimiento gestado desde muy temprano en Inglaterra (y firmemente respaldado desde la literatura). En cambio éste no llegó a España hasta la entrada de las tropas napoleónicas y a través de la vía francesa. En consecuencia, tanto los contactos con otros artistas románticos, como los bagajes teóricos que Turner y Goya pudieron tener, estuvieron muy desequilibrados o como mínimo, fueron muy diferentes. De hecho, la publicación que Addison hizo de sus ensayos en 1712 y que tanto influyó en Turner, no llegó traducida a Francia hasta 1759, y en España tuvo que esperar a ver la luz hasta el 1804, cuando un amigo de Goya, José Luis Munárriz, la tradujo<sup>410</sup>. Fue entonces cuando, probablemente, Goya tuviese acceso a los textos que tanta influencia llevaban ejerciendo en Inglaterra, aunque dudamos de su interés por profundizar en ellos. Lo que queremos decir con todo esto es que, si se puede considerar a Goya como un artista romántico es más por una cuestión de confluencia en cuanto a sensibilidades con el movimiento que por el contexto cultural en el que pudiese haber desarrollado su trabajo. Es decir, Goya fue un romántico de *motu proprio*, por necesidades de expresión, más que como resultado de una formación teórica o de un entorno de referencias

---

<sup>409</sup> En 1771 firma como grabador la que está considerada como su primera estampa, titulada *Huida a Egipto*. A partir de entonces continuará grabando con más o menos asiduidad. Alrededor de 1780 nos regala, por ejemplo, *El agarrotado*, un claro prelude de la concepción lumínica que demostraría en sus grandes series. Y en 1788 edita una colección de estampas sobre obras de Velázquez, quien fuese una de sus grandes influencias.

<sup>410</sup> Los ensayos de Los placeres de la imaginación fueron publicados en la revista *Variedades de ciencia, literatura y artes*.

visuales que le hubiese inclinado hacia ese movimiento. Es más, a lo largo de las últimas décadas del XVIII la obra de Goya, especialmente sus estampas, comenzaron a trasvasar fronteras; llegando primero a Francia, donde tuvieron una cálida acogida, y más tarde a Inglaterra, país romántico por excelencia, donde sin embargo (en líneas generales) no gustaron en absoluto.

Precisamente Ruskin, el defensor de Turner, fue uno de los críticos que más duramente censuraron la obra de Goya (tachándola de indecorosa, seguramente por las escenas en ocasiones cruelmente explícitas y de tintes demasiado sexuales que representó el español, y que para la ética de Ruskin resultaron excesivamente inmorales)<sup>411</sup>. Su aviesa animadversión hacia Goya es curiosa, más y cuando entre los trabajos finales de éste y los de Turner pueden encontrarse paralelismos importantes que, en cambio, Ruskin no supo ver. Sobre todo a nivel emocional. Uno de ellos era, sin duda, el que se daba en el terreno de la obra gráfica y la representación de la luz. Ambos trabajaron la luz con fijación. Goya en pro de la teatralidad de sus escenas, Turner buscando atmósferas estimulantes. Y lo hicieron desde sus polos opuestos, es decir, subrayando el poder visual del contraste entre la luz y la oscuridad y las posibilidades de la paleta tonal intermedia. De hecho, los dos sintieron preferencia por técnicas especialmente idóneas para el desarrollo de la mancha; Goya por el aguatinta, Turner, como hemos visto, por la manera negra. Esto nos lleva a otro nexo de comunión entre sus obras, que es el de la violencia, sea humana o sea manifestada a través de los fenómenos meteorológicos, pero siempre presente a través de la lucha entre las masas de luz y de oscuridad. Y es que tanto Turner como Goya, en sus respectivas etapas finales, adoptan una actitud de connotaciones ciertamente tenebrosas (que no tenebristas). En Turner ésta se mantiene solapadamente encubierta por el cromatismo de sus pinturas, pero asoma por ejemplo, en *La noche del diluvio*; la cual ofrece un raro homenaje a la tiniebla y cuyo concepto se acerca en gran medida al oscurantismo de la obra última de Goya, desarrollada en buena parte mediante el grabado. Incluso podrían identificarse elementos formales comunes, como son los ambientes saturados de humo, polvo, brumas, personajes presionados por escenarios congestionados, densidad atmosférica... Y que en ambos casos acaban dando lugar a *un espacio sin espacio*, en el caso de Turner por exceso, en el de Goya, por defecto:

---

<sup>411</sup> De hecho, la obra de Goya no fue debidamente reconocida hasta finales del XIX. Se dice incluso que Ruskin llegó a quemar alguna copia de sus estampas. Cfr. **GLENDINNING**, Nigel. "Goya and England in the Nineteenth Century", *The Burlington Magazine*. Londres: The Burlington Magazine Publications, Ltd. Vol. 106, N° 730, pp. 4-14. El artículo se encuentra disponible en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

*(...) una estela de sombra ocupa el lugar del fondo o sugiere unos paisajes sombríos, a medio esbozar, gargantas montañosas en las sierras, escenarios para un asesinato, cuevas de brujas o escenas de gitanos. Sin embargo incluso estas alusiones son raras, porque los fondos simplemente no existen en la obra de Goya. Como Miguel Ángel, no tiene consideración alguna por la Naturaleza exterior y sólo utiliza el mínimo necesario para crear un medio ambiente en el que situar las figuras humanas. En ocasiones incluso sitúa alguna de sus figuras entre las nubes. Un lienzo de pared cortado por un gran ángulo de sombra; el negro arco de una prisión o un seto levemente sugerido: no necesita más.<sup>412</sup>*

No obstante, el imaginario de Goya indudablemente era muy diferente al de Turner. Y es que, aunque en ciertos momentos coincidiesen, las influencias que contribuyeron a la construcción de la luz del Goya romántico fueron sustancialmente distintas a las de Turner. Las figuras que ejercieron su poder en Goya fueron fundamentalmente dos: Velázquez y Rembrandt<sup>413</sup>. Lo que le fascinó de estos pintores fue su capacidad para trabajar los efectos de claroscuro, la realidad atmosférica que plasmaron en sus obras y el perfecto dominio del espacio que tuvieron ambos<sup>414</sup>. *Mis únicos maestros son Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza*, diría una y otra vez Goya. Evidentemente no se refería a la naturaleza en los mismos términos paisajísticos que lo hiciera Turner, pero qué artista puede negar a la naturaleza como fuente de inspiración y percepción de la luz, del color, del espacio, la forma y sus volúmenes...

Aunque si de estas tres influencias que Goya decía tener, alguna fue especialmente notable en su concepción de la luz dentro de la gráfica, ésa fue la del maestro holandés. Rembrandt inspiraría buena parte de las soluciones plásticas que después emergerían en las estampas del español. Y aunque la importancia de creadores de la talla de Goya suelen invitar a su estudio en exclusividad, en este caso hemos considerado que, dada la nitidez de las correlaciones existentes entre la obra gráfica de Goya y la de Rembrandt en relación al tratamiento de la luz y el claroscuro, resultará mucho más interesante plantear desde ahora el apartado en base a la comparación y análisis de sus obras. Para establecer dichas analogías nos apoyaremos en las reflexiones que Coca Garrido realizó acerca de la relación entre los dos

---

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. XXII. Comentario de Juan Carrete.

<sup>413</sup> También Tiépolo, aunque en menor medida.

<sup>414</sup> Goya, como pintor de cámara, tuvo acceso directo a la obra de sus antecesores. De ahí la envidiable oportunidad de estudio de Velázquez; a quien no en vano copió en numerosas ocasiones. Recordemos sino su serie de grabados sobre él.

maestros en su artículo “Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya”<sup>415</sup> y en las informaciones vertidas en el catálogo editado con ocasión de la muestra itinerante *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso* (celebrada en el 2000), especialmente en el texto de Rose de Viejo titulado “Goya/Rembrandt: la memoria visual”<sup>416</sup>. Porque, aunque desde la muerte de Goya la mayoría de los autores especializados en su obra han venido subrayando el vínculo entre el artista aragonés y Rembrandt, a nuestro parecer, las más específicas y las que aportan una perspectiva más acorde con el planteamiento de esta investigación son las de las dos autoras mencionadas:

*La relación entre Goya y Rembrandt no se refiere al tema tradicional de la copia o imitación, y es posible que estrictamente tampoco al concepto de <<influencia>> en el sentido específico con que lo utilizan los historiadores del arte, sino a una forma especial de estimulación óptica, de <<iluminación>>, que es específica de la naturaleza de la investigación visual del artista.*<sup>417</sup>

Resulta particularmente extraño que Goya se fijase en Rembrandt pues, dadas las circunstancias socioeconómicas entre España y Holanda<sup>418</sup>, su obra no era fácil de ver en nuestro país. No obstante, Rembrandt ya estaba considerado en la época de Goya como uno de los grandes en el grabado y su fama debió crear curiosidad en él. Pero a pesar de lo dificultoso del acceso a la obra del holandés hoy podemos asegurar, fundamentándonos en conjeturas actualmente corroboradas, que Goya tuvo acceso directo a algunas de sus pinturas y, sobre todo, a sus grabados. Sabemos que nunca visitó los Países Bajos, y que la única obra pictórica de Rembrandt que pudo admirar era la que constaba en las colecciones españolas de

---

<sup>415</sup> **GARRIDO**, Coca, “Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, primer semestre de 1997, N° 84, pp. 473-474. Cabe destacar que Coca Garrido ha sido durante largo tiempo Subdirectora del Gabinete de Estampas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, por lo que ha debido mantener un contacto continuado con las estampas de Goya. No obstante, sus estudios sobre la obra gráfica de Rembrandt ya nos sirvieron para respaldar nuestro análisis sobre el empleo que el holandés hizo de la luz en el capítulo 3. Ahora tomaremos nuevamente en cuenta sus consideraciones (especialmente las que aparecen en el texto reseñado) para trabajar la relación entre Goya y Rembrandt.

<sup>416</sup> **ROSE DE VIEJO**, I. “Goya/Rembrandt: La memoria visual”, en *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, Fundación Bancaja e Ibercaja, 2003. La exposición itinerante pudo visitarse en Madrid (Fundación Carlos de Amberes, 16 de septiembre - 21 noviembre de 1999), en Valencia (Centro Cultural Bancaixa, 1 de febrero - 30 de marzo de 2000), en Amsterdam (Museum het Rembrandthuis, 15 de abril - 15 de julio de 2000) y en Zaragoza (15 de octubre - 15 de diciembre de 2000).

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>418</sup> La hostilidad histórica entre Los Países Bajos y España había repercutido en la presencia de obras de artistas holandeses en las colecciones del Reino.

su tiempo: *Sofonisba recibe la copa envenenada* (1634), que hoy se expone en el Museo del Prado<sup>419</sup>. Por lo tanto, tal y como señalan Coca Garrido y Rose de Viejo, el único método por el que Goya pudo estudiar las creaciones originales de Rembrandt fue mediante sus grabados<sup>420</sup>. Goya pudo tener distintas vías de acceso a ellos. Por un lado a través de los coleccionistas que conocía. En su tiempo el coleccionismo de grabados ya era una práctica habitual entre las clases altas, y dado que Goya trabajó para la Corte, seguro que no le faltaron conocidos a los que poder visitar para ojear sus adquisiciones. Por otro lado su propia colección. En el inventario posterior al fallecimiento de la esposa de Goya se detallaron un total de diez estampas de Rembrandt entre sus posesiones. Sin olvidar que en el Gabinete de Historia Natural, sito en el edificio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (de la que formaba parte Goya), se guardaba desde 1773 la colección Eugenio Izquierdo, compuesta por más de un centenar de grabados de Rembrandt. Parece pues improbable que Goya no hubiese tenido contacto con las estampas de Rembrandt, fuese de uno u otro modo.

Entre los numerosos grabados que se cree que pudo admirar el maestro se encuentran algunos de la calidad de *El regreso del hijo pródigo*, *La presentación en el templo*, *La resurrección de Lázaro* o *La muerte de la Virgen*. De hecho, según los estudios, se da por cierto que Goya tuvo la oportunidad de analizar él mismo al menos ciento cincuenta composiciones diferentes de Rembrandt. Esto es, más de la mitad de la producción del holandés. Algo muy inusual entre sus coterráneos y que viene a demostrar que Goya, intencionadamente, buscó la obra de Rembrandt.

Coca Garrido encontró indicios claros de la influencia lumínica de Rembrandt en dos momentos álgidos dentro de la obra gráfica de Goya: el primero que coincide con la época en la que trabaja en *Los Caprichos*, entre 1796 y 1799; el segundo con un periodo datado desde 1808 a 1824, durante el cual realiza la serie de *Los Desastres de la guerra* (1810). Pero si bien es difícil comprobar si Goya asumió o no deliberadamente recursos gráficos que observó en las estampas de Rembrandt; lo que sí podríamos decir es que, más allá de la técnica, en los grabados de Goya subyace un *método de iluminación* heredado del maestro holandés muy característico. De él tomó la forma de captar la impresión lumínica mediante la eliminación de sombras secundarias y la introducción de zonas de luz en detrimento de la nitidez de los

---

<sup>419</sup> Para una relación detallada de otras posibilidades menos factibles consultar la detallada relación que hace Rose de Viejo en su artículo.

<sup>420</sup> La observación y copia de estampas fue un método de enseñanza muy difundido en el XVIII. Por lo que tampoco resulta difícil imaginar que Goya tuviese por costumbre recurrir a ellas.



contornos. Porque aunque no utilizaron los mismos procedimientos para la grabación de sus matrices, sí que es cierto que extrajeron un rendimiento similar a la mancha, al margen de cómo la generasen. Y es que, técnicamente, Goya practicó métodos de estampación sustancialmente evolucionados respecto a los que utilizara Rembrandt. Especialmente la técnica del aguatinta (y más tarde la litografía), de la que Goya hiciera buen uso y que Rembrandt no pudo conocer.

Como hemos estudiado en el capítulo 3, Rembrandt fue un auténtico innovador de la gráfica, que concibió como obra definitiva, y no como un mero recurso secundario. Recordemos los numerosos ensayos que realizó tratando de lograr efectos lumínicos similares a aquellos a los que llegaba desde la pintura o a través de sus dibujos; como los experimentos que hizo con el polvo de azufre para conseguir entonar los fondos de las imágenes (que ya entonces preludiaban la necesidad de hallar un procedimiento exclusivo para ello), o las cuantiosas pruebas de estado que llevó a cabo en gran variedad de papeles, con el objetivo de conseguir la gama tonal más amplia posible. En todo esto Goya coincide por completo. El espíritu experimental de Goya se manifiesta, por ejemplo, en la adopción que hizo de los nuevos descubrimientos procedimentales que estaban teniendo lugar. Y los utilizó sin prejuicios ni temores acerca de su posible acogida dentro del mundo artístico. Tal es el caso de *Los Caprichos*.

Los grabados de la serie de *Los Caprichos* y el personalísimo modo en el que los ejecuta son una despedida amarga del siglo XVIII, contra el que descarga una avalancha de ironía, desnudando sus vicios y miserias en forma de claroscuro. Para su realización Goya con frecuencia combinó las técnicas tradicionales con la, por aquel entonces, novedosa aguatinta (incluso realizó dos de las estampas de la serie enteramente en este procedimiento). El aguatinta era una técnica de reciente invención<sup>421</sup> y su uso por parte de Goya fue pionero en España. Lo hizo probablemente porque encontró en ella un medio de creación muy afín a la pintura, donde la mancha se podía generar mediante planos de tono uniforme y no en base a tramados, como necesariamente sucedía con la línea. En este sentido el aguatinta fue determinante en la evolución de la obra gráfica de Goya, y consustancial al desarrollo de la estética en la que había comenzado a ahondar. No en vano el dominio que demostró tener

---

<sup>421</sup> La invención del aguatinta se atribuye al grabador francés Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781). Sus primeros ensayos datan de 1768. Por lo que Goya adoptó el procedimiento con relativa rapidez.

sobre ella ha sido uno de los logros técnicos más aplaudidos de su obra gráfica, sin menospreciar por ello la maravillosa línea de sus aguafuertes.



*Buen Viaje.*



110. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *San Jerónimo leyendo en un paisaje escarpado*, 1653. Estado 2, aguafuerte, buril, punta seca y flor de azufre.

111. Francisco de Goya, *Los Caprichos 64: Buen Viaje*, 1799. Aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo.

Tanto Goya como Rembrandt tiene en común dos cosas en lo que respecta al enfoque conceptual con el que abordaron la estampación. La primera es que, sea con la mancha o con la línea, ellos *dibujan con la luz, es decir sin dibujar, son masas de luz y sombra derramadas las que nos descubren los volúmenes y las formas*<sup>422</sup>. Y la segunda, por supuesto, su libertad. Tal como afirma Arheim, Rembrandt otorga o niega la luz *sin preocuparse demasiado de que el efecto tenga una justificación realista*<sup>423</sup> y más adelante añade que *para el pintor realista, este método tiene la ventaja de prestar al objeto el grado de luminosidad que conviene a su propósito sin afectar a su apariencia "objetiva": se puede oscurecer una cosa blanca sin sugerir que sea oscura en sí. Goya utiliza constantemente este procedimiento en sus aguafuertes*<sup>424</sup>.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 475.

<sup>423</sup> ARNHEIM, *Op. Cit.* p. 331.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 332.

Evidentemente Arheim se refiere aquí a la parte más formal de la representación gráfica, concretamente a la cuestión de la dificultad de ubicación del tono correcto en relación a sus adyacentes. Pero existe otro asunto a tener en cuenta que es igualmente importante en relación al uso de la luz y la sombra y la libertad en su ejecución, y es el que redundaba en su capacidad de expresión. En esto Goya fue todo un especialista, haciendo un uso diferenciado de la iluminación según las emociones que quiso subrayar en cada una de sus series:

*En los Desastres nos ofrece un drama cruel de la guerra con una técnica adecuada a su contenido, muy distinta de la inspiración y la ejecución de los Caprichos. Luz y sombra, captadas en contraste, equilibradas, nos ofrece en su Tauromaquia, serie que es como un remanso en la obra grabada del pintor aragonés. Y en los Disparates, de nuevo la locura humana, expresada ahora en esquemas que llamaríamos hoy surrealistas, es el tema de Goya, tratado también con brutal violencia, que no excluye la delicadeza y el matiz. Y todavía antes de morir, en sus últimos años, Goya se recrea en la litografía, procedimiento en el que deja otra serie genial: los Toros de Burdeos.<sup>425</sup>*

El empleo que hizo Goya de la luz como medio de expresión visual, en este sentido, difiere del empleo que hizo Rembrandt. La expresividad lumínica de Rembrandt es, aún compartiendo los aspectos más teatrales, de corte espiritual, cuasi mística; en cambio, la de Goya es descarnada, tragicómica. Lo que no quita que, en ocasiones, Goya también echara mano de recursos lumínicos enraizados en la tradición iconográfica religiosa, como las auras. Fenómenos visuales sobrenaturales que en su caso se fusionan con lo mundano para dar lugar a mordaces escenas cargadas de trasfondo. A este respecto Coca Garrido, en su artículo, resalta como Goya parece tomar directamente de Rembrandt determinados efectos lumínicos de índole simbólico, muy especialmente los rayados radiales que el holandés solía utilizar como signo de la presencia de lo divino. Rembrandt los ejecuta aplicando un trazo veloz, de líneas claras y limpias para las que parece que se ayudara de algún tipo de regla, por su uniformidad y contundencia. Entramados centrífugos que se van degradando hacia la oscuridad y a los que Goya también recurre en alguno de sus grabados. De esta forma se crean focos de luz irreales, similares a los que se usaban en el manierismo. Destellos que una vez se asocian a personajes religiosos se convierten en luces simbólicas. Así, el *Fausto* de Rembrandt, o *Si resucitará?* y *Esto es lo verdadero* de *Los Desastres* de Goya. Pero esta luz de la que acabamos de hablar es, además de simbólica, indicativa, en el sentido de que remarca o enmarca a la figura de la que emana. De la misma forma, aunque a la inversa, los fogonazos de luz que tanto Rembrandt como Goya en ocasiones dirigen a sus personajes

---

<sup>425</sup> *Goya y el Grabado español: siglos XVIII-XIX y XX*. Madrid: Agrupación Española de Artistas Grabadores, 1952. pp. 11-12.

pueden convertirse en elementos de acusación cuando señalan inquisitivamente a un individuo. Y es que nos resulta curioso el modo en que ambos abordan la representación de dos de sus piezas y la innegable analogía que, salvando las distancias formales, mantienen en cuanto al uso de la luz como factor inculpatorio.



112. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *Fausto*, 1652. Aguafuerte, punta seca y buril.



113. Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra 82: Esto es lo verdadero*, 1810-20. Aguafuerte.

Nos referimos al aguatinata de Goya *Por que fue sensible* y al lienzo de Rembrandt *José y la mujer de Putifar*. Uno y otro presentan un tema en el que el argumento de la escena se concreta en la *acusación*. Goya nos muestra una mujer encarcelada, inculpada; Rembrandt un pasaje bíblico en el que es la mujer quien acusa. No obstante, en sendos casos recae sobre el elemento lumínico el grueso de la responsabilidad narrativa. Tanto Goya como Rembrandt emplean una luz determinante y delatora que recae sobre la composición como un foco denunciante de culpabilidad. Nos hacemos eco de las palabras de Arnheim en relación a la estampa del maestro holandés: *Rembrandt traduce a lenguaje visual las palabras acusadoras de la mujer arrojando la luz más fuerte sobre el lecho*<sup>426</sup>.

<sup>426</sup> ARNHEIM, *Op. Cit.* p. 331.





114. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *José y la mujer de Putifar*, 1655. Óleo sobre lienzo.



115. Francisco de Goya, *Los Caprichos: Por que fue sensible*, 1799. Aguatinta.

La idea de luz como elemento de atracción visual es esencial en cuanto a la composición de sus escenas. También aquí Goya toma de Rembrandt su sistema de estructuración espacial, a base de planos de luz. Tanto el uno como el otro hacen uso común del plano tonal como elemento compositivo, aunque la manera de trabajarlo es sustancialmente distinta, comenzando por las necesarias diferencias técnicas, que en los casos en que Goya utiliza el aguatinta son bastante evidentes. Mientras que en sus aguafuertes Rembrandt va, por lo general, oscureciendo e intensificando las sombras progresivamente, el aguatinta permite al maestro español realizar unas gradaciones tonales mucho más integrales de partida (previo encaje de la composición al aguafuerte). Goya utilizó el aguatinta para articular el claroscuro, el cual construía por superposición de sintéticos planos tonales de resina con diferentes granos, graduados mediante sucesivas exposiciones de la matriz al ácido. Ahora bien, si Rembrandt generalmente lograba sus negros profundos a base de aguafuerte reforzado con punta seca, Goya se reserva este recurso para momentos más puntuales, como son determinados degradados con los que remata las matrices y que le permiten alargar la vida de la imagen impresa (que tras las sucesivas inmersiones en el ácido solían perder consistencia). Todo este proceso se observa claramente en sus *caprichos*, donde sin duda el grueso del peso compositivo recae en la estructuración de las mordidas al aguatinta.

Pero Goya también trabajó el aguafuerte en solitario, y en esos casos no sólo su manera de comprender la luz, sino también su técnica, son muy cercanas a las de Rembrandt. Un buen ejemplo son *Los Desastres de la guerra*, donde la nueva técnica no tiene tanto protagonismo como en *Los Caprichos*. En los *Desastres* Goya maneja tanto el aguafuerte como la punta seca o el aguatinata, aunque en medidas diferentes y con claro predominio del primero. Algunas estampas fueron concebidas sólo al aguafuerte, otras muchas mezclando aguafuerte y punta seca y las demás combinando las anteriores con el aguatinata<sup>427</sup>. Una diversidad técnica que, sin embargo, no resulta dispar. Más bien lo contrario. Las distintas imágenes que conforman la serie cooperan en armonía, gracias a la presencia continuada del aguafuerte como elemento visual activo en todas ellas. En el caso de los *Los Desastres*, y a consecuencia de esa abundancia de la línea grabada, el proceso técnico que empleó Goya fue más parecido al de Rembrandt que el utilizado en *Los Caprichos*. Los dibujos que realizó Goya para la serie se sustentaron prácticamente en la línea grabada al aguafuerte. Para ellos reservó esa *densa urdimbre de finas líneas paralelas sin rayado cruzado, esa manera de construir mediante las luces y las sombras*, que como dijo Benesch era *una brillante recuperación y continuación de (...) Rembrandt*.<sup>428</sup>

El uso que Goya le dio al aguafuerte en sus *desastres* tuvo mucho que ver con el tema tratado, como no podía ser de otra manera. La línea corta y palpitante que utilizó - sobre todo en los fondos - aún hoy continúa provocando una suerte de vibración óptica que refuerza la crudeza de las escenas representadas. Con este tipo de trazo incisivo que asemeja una apretada lluvia de agujas, Goya generó las manchas que habrían de dar lugar al claroscuro (como hiciera en sus aguatinatas y con las que aquí a veces combina), generando amplias zonas en sombra que hacen las veces de marco para sus figuras. Y de la misma forma que Rembrandt, enfatizó las oscuridades con la punta seca y matizó las luces con el bruñidor. Porque con independencia de la técnica, tanto para Goya como para Rembrandt, la forma de concebir la composición de la imagen grabada es a través del claroscuro, organizado como una sucesión de planos lumínicos en continuo contraste.

---

<sup>427</sup> Aunque contrasta el desequilibrio en el uso del aguatinata entre *Los Caprichos* y *Los Desastres*, cabe decir que esta disminución en su uso probablemente tuvo que ver con la precariedad de medios materiales que provocó la Guerra de la Independencia Española, durante la cual realizó la serie (*Los Desastres* se realizaron entre 1810-1815).

<sup>428</sup> **BENESCH**, Otto. "Rembrandt's Artistic Heritage", *Otto Benesch Collected Writings*. Londres: ed. Eva Benesch, 1970. p. 77.



116. Francisco de Goya.  
*Los desastres de la guerra 26: No se puede mirar*, 1863. Aguafuerte y lavis.



117. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn. *El ángel saliendo de la casa de Tobit*, 1641. Aguafuerte y punta seca.

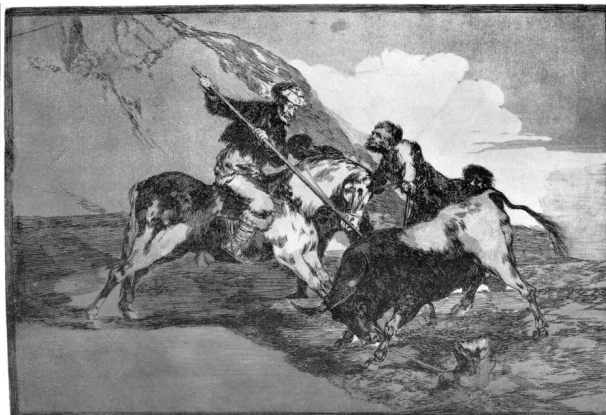
Durante el período en el que Goya realiza sus *desastres*, también trabaja en *La Tauromaquia*. Como no podía ser de otra manera, los ecos de la forma de hacer de Rembrandt asoman constantemente. Goya se fija en escenas concretas del maestro holandés, como aquellas de *La caza del león*, y se inspira en la expresión de sus personajes y animales, en las disposiciones de los pesos y en los violentos contrastes lumínicos. De esta forma, utiliza las sombras para centrar la imagen en el enfrentamiento, resaltando lo irracional y trágico de la lucha entre el hombre y el animal. Pues como bien expresó Rose de Viejo, *la economía de medios de que aquí hace gala Goya puede relacionarse asimismo con la asombrosa concisión*



con la que Rembrandt trata la línea, la luz y la sombra en las escenas de la caza del león, algo que sin duda no le pasó inadvertido a la inquisitiva mirada de Goya<sup>429</sup>.



119. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.  
*La pequeña caza del león*, 1629.  
Estado 1, aguafuerte.



118. Francisco de Goya, *Tauromaquia: Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo*, 1816. Aguafuerte, aguainta y punta seca.

Será en la última etapa de Goya, durante su estancia en Burdeos, cuando el anciano artista entre en contacto con la litografía que comenzaban a practicar los creadores franceses. La temática taurina vuelve a aparecer, pero la técnica ya no es la misma que emplease en su *Tauromaquia* y su método al enfrentarse al claroscuro varía, aunque no así su concepción. La litografía le permite abordar la matriz de una forma todavía más pictórica, llegando a sustituir la piedra el lugar del lienzo en el caballete, tal y como contó el biógrafo francés Laurent Matheron:

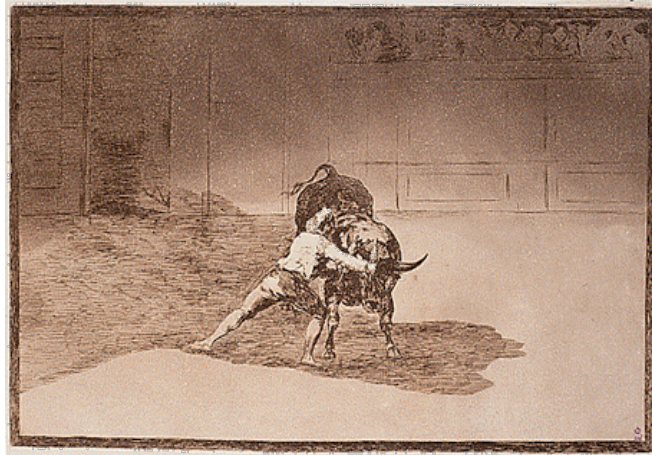
*El artista, para ejecutar sus composiciones litográficas, se valía del caballete, donde colocaba la piedra como si fuera un lienzo, manejando los lápices igual que los pinceles, sin cortarlos nunca, y permanecía de pie, retirándose o acercándose cada minuto para juzgar de los efectos. Era su sistema primero cubrir la piedra de un tono gris, uniforme, y sacar enseguida con el raspador las partes que debían tener luz; aquí una cabeza o una figura, allá un caballo o toro, empleando después el lápiz para reforzar y vigorizar las sombras o para indicar las figuras y darles movimiento.*<sup>430</sup>

<sup>429</sup> ROSE DE VIEJO. Art. Cit. En: *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso*. Op. Cit. p. 92.

<sup>430</sup> Matheron se basó en las informaciones proporcionadas por Antonio Brugada, pintor coetáneo a Goya que realizó el inventario de bienes a su muerte. **CARRETE**, Juan; **CREMADES**, Echea y **BOZAL**, Valeriano. *Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1987. Vol. XXXI: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. p. 755. Cfr. **MATHERON**, Laurent. *Goya* (1858). (Primera biografía de Goya en francés).



Como podemos observar en sus *Toros de Burdeos* la composición sigue conformándose en base a grandes áreas en sombra y otras iluminadas, concentrando la atención visual a través del juego de contrastes. Sólo que en sus litografías los límites entre dichas áreas no se definen con la misma precisión que lo hicieran en sus aguafuertes y aguatinas, dotando aún de más unidad, si cabe, al conjunto de la estampa.



120. Francisco de Goya,  
*Tauromaquia: El famoso Martincho  
poniendo banderillas al quiebro*,  
1816. Aguafuerte, aguatina bruñida,  
punta seca y buril.



121. Francisco de Goya, *Toros de  
Burdeos: Dibersión de España*,  
hacia 1825. Litografía a lápiz y  
rascador.

No obstante, dentro de sus series grabadas, la última, la de *Los Disparates*, es igualmente digna de mención. No tanto por su relación con Rembrandt, que evidentemente la hay. Si no también por el desbordamiento de imaginación final que supone. En esta serie Goya vuelve a utilizar el aguatina, ahora más intenso que nunca. Es un grupo oscuro, producto de una mente congestionada de visiones oníricas, en las que distintas escenas, siempre grotescas, de violencia, sexo y crítica se aúnan bajo el paraguas de la noche. En este sentido la de *Los Disparates* es quizás su propuesta más romántica, junto a sus *pinturas negras*.



122. Francisco de Goya, *Disparates: N° 13, Modo de volar*, 1816. Aguafuerte, aguainta y punta seca.

123. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *La escalera de Jacob*, 1655.

Aguafuerte, buril y punta seca, estado 3.

El vínculo entre *Los Disparates* y las estampas nocturnas de Rembrandt es palpable. Aunque es muy posible que, en los momentos en los que Goya los concibió, ya no fuese siquiera consciente de esa conexión. La obra de Rembrandt se había grabado lo suficientemente profundo en la retina de Goya como para no necesitar su apoyo directo. Porque el acercamiento de Goya a Rembrandt fue, en esencia, abstracto, y bajo esta perspectiva, lumínico. Y es que lo que Goya buscaba era la forma de expresar el mundo, su mundo, a través de la emoción. Una cuestión que, como descubrió a través de Rembrandt, en la gráfica suponía el uso del claroscuro y de sus dualidades metafóricas.

Y es que la luz, en Goya, adopta múltiples formas. Es una luz ambiental, pero también compositiva y, sobre todo, expresiva. Expresiva y teatral, como lo fue la de Rembrandt. Los contraluces son habituales en la obra de los dos maestros, de forma que el claroscuro modula una realidad alternativa, magnificando la plasticidad de las formas situadas en las áreas iluminadas, que con frecuencia se deconstruyen, aplastadas por el peso de la incidencia de la luz. De esta forma, y a pesar del oscurantismo inicial, las escenas de ambos adquieren una luminosidad cegadora. Todo ello gracias al efecto de deslumbre conseguido por la exageración de un claroscuro cuyos pesos se debaten entre lo claro y lo oscuro. Dualidad luz-sombra:

*Lamentablemente, el llamado Siglo de las Luces no llegó a iluminar la oscuridad del presente [s.XVIII]. (...) Pero, por favor no se desanime usted, es precisamente en este ambiente que el trabajo de Goya se mantiene relevante, ya que su arte es un esfuerzo constante por encontrar la luz a partir*

de la oscuridad. Es un "claro-oscuro" más que nada interior. Curiosamente, esta cualidad tiene su complemento formal sobre todo en el "claro-oscuro" de su obra gráfica.<sup>431</sup>

Goya, como sus claroscuros, se situó entre dos polos: el del fin de una fórmula de creación y el del comienzo de otra. La modernidad. Es ahí cuando Goya, de la misma forma que Rembrandt lo fue para él, pasa a convertirse en referente de futuras generaciones. Aunque Goya no tuvo herederos inmediatos, su influencia en la pintura, y por supuesto en el grabado del siglo XX es, a día de hoy, innegable y absoluta: Manet, Picasso, Ensor, Grosz, Bacon... y tantos, tantos otros. No en vano, las reincidentes interpretaciones de *Los desastres de la guerra* por los hermanos Jake & Dinos Chapman han sido muy sonoras, y también polémicas. Esta pareja de artistas presentó *The Disasters of War* en 1999, y en el 2004 *Injury to Insult Injury*. La primera serie se componía de ochenta y tres aguafuertes, algunos directamente retocados sobre estampas originales de Goya, otros creados por ellos mismos; la segunda fue realizada en su integridad sobre un set de ochenta aguafuertes de *los desastres* que los hermanos compraron expresamente para intervenirlos. El trabajo de estos artistas sobre la obra de Goya debe entenderse desde la perspectiva surrealista que ellos mismos aplican a la creación. Pues el planteamiento que les ha llevado a interpretar las estampas del español, modificándolas, bien podría verse como una especie de juego surrealista atemporal, al modo de los *cadáveres exquisitos* de Breton, pero entre ellos y Goya. De hecho una de sus últimas series es la titulada *Exquisite Corps*. Como su propio nombre indica, los aguafuertes que componen este grupo fueron trabajados intercambiándose las matrices, dibujando primero uno, tapando y dibujando después el otro, hasta la obtención del resultado sorpresa una vez estampada la imagen que se escondía bajo el barniz. Y es que los hermanos Chapman han encontrado en el grabado un medio a través del cual fusionar sus particulares personalidades con eficacia, pues las cualidades de la imagen gráfica unifica bajo un mismo paraguas formal sus estilos dibujísticos. De ahí su cada vez más profunda inmersión en el grabado.

---

<sup>431</sup> CHAGOYA, Enrique. *In the lighth of Goya. (Bajo las Luces de Goya)* [en línea]. University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Disponible en web: <[http://www.bampfa.berkeley.edu/resources/exhibit\\_archive/index.html](http://www.bampfa.berkeley.edu/resources/exhibit_archive/index.html)>, [consulta: 2 de marzo de 2006].





124. Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra 1: Tristes pensamientos de lo que ha de acontecer*, 1810-15. Aguafuerte.



125. Jake & Dinos Chapman. *Injury to Insult to Injury*, 2004. Aguafuerte de Goya intervenido.

## 5.4 BLAKE: ILUMINACIÓN POÉTICA

*Aquel cuyo rostro no irradia luz nunca llegará a estrella*

*(De Los proverbios del infierno)*

Otro autor que no podemos dejar de analizar, por esencial para la comprensión del tránsito de siglo es: William Blake. Goya y Blake compartieron tanto una época como la cualidad de poseer una imaginación singular. Aunque pertenecieron a realidades sociales sustancialmente distintas. El trabajo creativo de Blake se desarrolló en la misma realidad, y de esta forma cerramos el círculo, en la que también se formó Turner. Pero si Turner fue el ejemplo romántico por excelencia, Blake (un par de décadas más joven que Turner), con sus colores y las convulsas posturas de sus personajes, fue piedra angular en el desarrollo inicial del movimiento. La suya fue una de las más tempranas y personalísimas aportaciones que nos dejó el Romanticismo. Su obra fue del todo original, tanto que a pesar del vínculo patrio y estilístico que unía a los dos ingleses, la estética de Blake difiere mucho de la de Turner y, evidentemente, también de la de Goya. Podría decirse que Turner, Goya y Blake conforman los tres vértices más significativos de la época en torno a la concepción plástica del fenómeno lumínico. Y los tres, de una forma u otra, fueron figuras capitales dentro del panorama del arte gráfico del momento. De hecho Blake está hoy considerado como el más importante de los grabadores británicos.

No obstante, a pesar de las evidentes divergencias que, como comprobaremos, hubo entre estos tres genios, también es cierto que entre ellos se tejen una serie de hilos invisibles que hacen que sus trabajos se correlacionen. En cierta forma Blake comparte con Turner la preocupación por el color, aunque por intereses distintos que más adelante analizaremos; en cambio a Goya le une la libertad imaginativa en cuanto a escenas, personajes y situaciones poco ortodoxas, cuando no esperpénticas. En último extremo, a los tres les une la libertad con la que abordaron sus imágenes, la emotividad que desprenden sus obras, y el uso de la luz y la sombra (y el color en el caso de la gráfica de Blake) como elemento formal *sui géneris* capaz de transmitir esas sensaciones en el grabado.

William Blake, ese *infortunado lunático*, como lo definió el crítico Robert Hunt<sup>432</sup>, fue un personaje atípico dentro de la historia del arte. En su obra se entremezclaron la literatura, las artes plásticas y sus *visiones* (él mismo dijo haberlas experimentado) de una manera inextricable. Esta fusión fue fundamental para comprender la admiración que otros artistas románticos de la época, como el suizo Henri Fuseli y el paisajista John Constable, sintieron hacia él; aún cuando el arte de Blake no alcanzase en vida la fama de la que gozaron Goya y Turner, y sólo trascendiese dentro de su círculo. De la misma forma, la estética de Blake es producto de una paradójica conjunción de influencias. Entre sus referentes debemos citar a Miguel Ángel, Rafael y Durero, antecedentes que compaginó en una extraña mezcla con su gusto por la estética gótica y su educación clásica. Cursó estudios académicos, aunque su *entusiasmo* pronto chocó con el rigor de la institución. Aún así estos primeros años de formación resultarían esenciales en su futura y particular construcción del concepto artístico.

Blake hizo suya la premisa neoclásica que definía la pintura como un *dibujo en lienzo*, lo que por extensión afectó a su idea de grabado que entendió como un *dibujo en cobre*. Su estilo se debatió entre la libertad expresiva de sus creaciones y la meticulosidad artesanal con la que las abordaba. Dicha meticulosidad era producto de la búsqueda de la perfección en la obra artística y enraizaba con el precepto clasicista de que el dibujo debía mostrar un contorno claro, definido y variado. De ahí que Blake se resistiese al uso del claroscuro tradicional, ya que creía que empañaba el ideal del trazo firme y determinado que él siempre procuró preservar. En este sentido podríamos decir que el empleo que hizo del claroscuro atendía más bien a razones de organización de la imagen. Pues su tratamiento resultó, en la mayoría de los casos, incoherente en lo que se refiere al *sombreado*. En todo caso, su forma de trabajar el claroscuro estuvo muy en consonancia con el componente onírico de sus imágenes, que precisaba libertad en las iluminaciones y que implicaba que éstas fuesen en muchos momentos subjetivas. Y es que, como si de una variante distorsionada de las normas clásicas se tratara, Blake rehusó imitar la naturaleza, porque creyó firmemente en que ésta debía ser aprendida y recordada, tal y como se aprende y recuerda el lenguaje. Todas estas particularidades contribuyeron a configurar su original estética que, unida a sus a veces, estrambóticos comportamientos e ideas, le granjearon el sobrenombre de *el loco*:

---

<sup>432</sup> William Blake. AAVV. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 27. Así llamó a Blake el crítico Robert Hunt en el diario londinense *The Examiner*, tras ver una exposición suya en septiembre de 1809.

*Entonces - dijo él -, mandaré grabar todos mis escritos en lugar de imprimirlos, y en una plancha de mejor calidad con mejor acabado, todo en tres volúmenes, los venderé a cien libras el ejemplar. Me imprimirán dos mil. Entonces - dijo ella - quien no los tenga es porque es un loco ignorante y no merecerá vivir.*<sup>433</sup>

Derivado de su faceta como poeta y artista plástico, y ejerciendo como grabador profesional en Londres desde finales del siglo XVIII (había sido instruido profesionalmente en ello)<sup>434</sup>, Blake decidió que quería realizar sus propias ediciones ilustradas. Era una apuesta arriesgada, dentro de un sector, el del libro, cada vez más industrializado y en el que primaba el abaratamiento de costes de producción y la ganancia de beneficios. Su intención era ofrecer al público una buena obra de lectura, ilustrada con imágenes artísticas originales y a buen precio. Con este objetivo, a partir de 1787 Blake investiga la forma ideal de estampar texto e imagen en una sola matriz y se obceca en buscar un sistema que le permita *iluminar impresiones* de una forma rápida y con calidad. La idea era encontrar un procedimiento que le posibilitase concebir su obra como un conjunto armónico, sin tener que desvincular las ilustraciones de los poemas. La solución que halló fue una variante en relieve del aguafuerte - *relief etching* -, que él llamó *grabado en relieve iluminado*; un método de invención propio que además contemplaba el uso del color y que por fin le permitió aunar en un mismo soporte todas sus capacidades: la de grabador, poeta, visionario y pintor. De esta forma logró fusionar su poesía, al tiempo profética y alucinada, con la ilustración polícroma de las alegorías que representaba.

El primer paso de la técnica consistía en pintar texto e ilustración con un líquido resistente al ácido<sup>435</sup> sobre la plancha de cobre pulida y desengrasada a base de finísimas capas, tras lo cual sumergía la matriz en ácido, que mordía sobre las superficies no protegidas<sup>436</sup>. Después entintaba por partes los colores - unas veces a mano, otras mediante un método especial que también había inventado - y estampaba la plancha manualmente. No obstante, una vez obtenía la estampa solía colorearla con acuarela para ampliar las gamas tonales. Blake consiguió editar

---

<sup>433</sup> DAVIS, Michael. *William Blake. A new kind of man*. London: Elek, 1977. p. 30.

<sup>434</sup> Blake montó un taller de grabado en Londres en compañía de su esposa. El taller se sabe que en 1793 ya estaba activo, a raíz de una *anuncio al público* en que hacía promoción de su *método de impresión que combina al pintor y al poeta*. También incluyó una lista con sus libros iluminados y de las estampas que tenía a la venta.

<sup>435</sup> La composición de ese líquido es a día de hoy desconocida. La sustancia debió de ser parecida al barniz, porque tenía la propiedad de ser líquida en el momento del dibujo y de endurecerse al secarse.

<sup>436</sup> La inmersión de la matriz en el ácido requería un gran cuidado para impedir que se filtrara. De manera que las mordidas eran cortas y requerían reforzar constantemente las partes vulnerables. Hasta obtener la suficiente profundidad.

con este método diversos libros en los que acompañaba a las poesías de ilustraciones únicas y extrañas; entre los más destacables mencionaremos, por ejemplo, *Songs of Innocence* (1789) *Songs of Experience* (1794) o *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793) o *Visions of the Daughters of Albion* (1793). Desgraciadamente, tras su muerte, la técnica cayó en desuso.



126. William Blake, Frontispicio de *Visions of the Daughters of Albion*, aprox. 1795. Estampación única a color, retocada con tinta y acuarela sobre papel.

De Blake conocemos su faceta literaria, sus grabados y sus acuarelas, y en menor medida sus pinturas, más escasas, pues sentía cierta animadversión hacia el óleo, ya que consideraba que el aceite ejercía un efecto modificador sobre el color original de los pigmentos. No obstante, empleó la acuarela en la iluminación de numerosas estampas independientes; algunas tan saturadas de color que llegan a perder las cualidades que las identifican como tales. Estas acuarelas poco tenían que ver con las que hiciera Turner. El uso que Blake hizo del color fue absolutamente diverso, y mucho menos meditado. En cierto sentido podríamos calificar a Blake como un colorista al estilo de la escuela florentina, mientras que Turner encajaría mejor dentro de la estética veneciana - de hecho, Turner viajó a Venecia hasta en tres ocasiones, estancias breves, pero definitivas en el desarrollo de su concepción lumínica -. Dentro de la obra gráfica de Blake encontramos dos modelos básicos: un tipo que aglutina a las estampas coloreadas (convertidas en *estampas iluminadas* y únicas) y el otro a las monocromas (ediciones destinadas en su mayoría a la *ilustración* y por lo tanto múltiples). Pero siempre manteniendo la coherencia estilística: *horror vacui*, atmósferas densas, iluminaciones irreales, oscurantismo en la mayoría de los casos... estampas que por sus condicionantes estéticos guardan claros paralelismos con las series de *Los Desastres*, o con *Los Caprichos* de



Goya. Aunque, si bien el oscurantismo de Goya atiende a la modulación de un claroscuro lógico, Blake en cambio siente reticencia hacia la modulación del degradado (por los motivos explicados anteriormente), optando en muchos casos por sintetizarlo en blancos y negros.

Tal es el caso de sus xilografías. Blake supo adaptar la técnica xilográfica a sus necesidades de expresión, aunque algunos consideraran arriesgada su apuesta estética. Sin ir más lejos, el propio Thornton para quien realizara las ilustraciones de *Pastorals of Virgil*, creyó necesario incluir una nota a pie de página pidiendo disculpas por los grabados de Blake<sup>437</sup>. Y es que su estética debió de resultar difícil de entender en el contexto de la Inglaterra de finales de siglo, de la misma forma que tampoco comprendieron a Goya en el país anglosajón. Lo que no quita que a día de hoy nos provoque asombroso el modo en que Blake logró adelantarse casi un siglo a los resultados que más tarde obtuviera el *expresionismo*, aplicando un tratamiento a sus xilografías muy similar al que caracterizaría, por ejemplo, las estampas de Munch: carentes del tradicional claroscuro de medias tintas, pero de trazos limpios y contundentes.



127. William Blake, *Thenot and Colinet Converse Seated between Two Trees* (Thornton's *Pastorals of Virgil*), 1821-1830. Xilografía.



129. Edward Munch, *Mujeres en la playa*, 1909. Estado 1, xilografía.



128. William Blake, *The Blighted Corn* (Thornton's *Pastorals of Virgil*), 1821-1830. Xilografía.

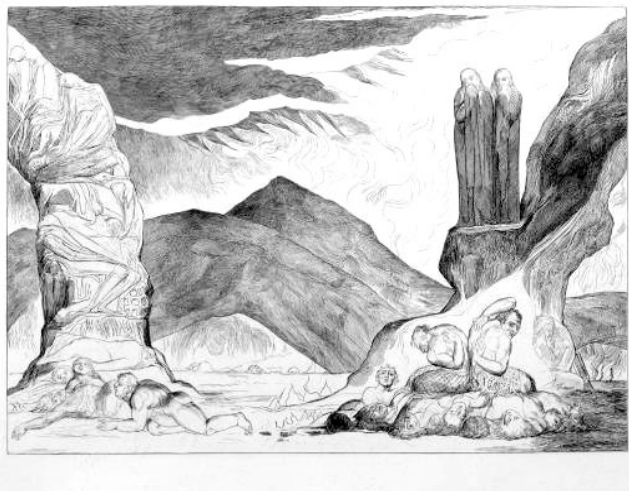


130. Edward Munch. *Bosque nevado*. 1913. Estado 1, xilografía.

<sup>437</sup> Cfr. IVINS, *Op. Cit.* p. 121.

Entre la obra última de Blake se encuentra una serie inacabada de buriles, cuyo destino era ilustrar la *Divina Comedia* de Dante, y de la que tan solo llegó a realizar siete matrices antes de fallecer, aunque los dibujos y acuarelas previos ascienden a un centenar. El tratamiento difiere, evidentemente, del que pudiera emplear en la xilografía, y con él también varía la forma de abordar el claroscuro en el sentido técnico. El buril, más minucioso, le permite exquisitas gradaciones, que si bien no corresponden al sombreado de un foco definido, salvaguardan la pureza del trazo que a Blake tanto preocupaba. No obstante, evidentemente el uso y distribución tanto de las áreas en luz como de las áreas en sombra continuaron respondiendo a necesidades sustancialmente compositivas, organizándolas en base a la funcionalidad de los contrastes. A modo de conclusión, en este caso hemos creído conveniente contraponer una de las escenas ideadas para el paso de Virgilio y Dante por el infierno a las ilustraciones que, en su momento, Flaxman y Gustave Doré también realizaron para el mismo pasaje de la *Divina Comedia*. La de Flaxman es temporalmente anterior a la propuesta de Blake, y la de Doré posterior.

Las diferencias formales en el uso del claroscuro entre las tres imágenes propuestas es evidente, no así su composición. Nuestra idea es evidenciar la singularidad de Blake en relación a planteamientos diametralmente opuestos. Uno carente absolutamente de sombreados, como es el de Flaxman, y otro que sobresale por la armonía de un claroscuro coherente, refiriéndonos a Doré.



131. William Blake, *La Divina Comedia*, 1826-7. Buril.

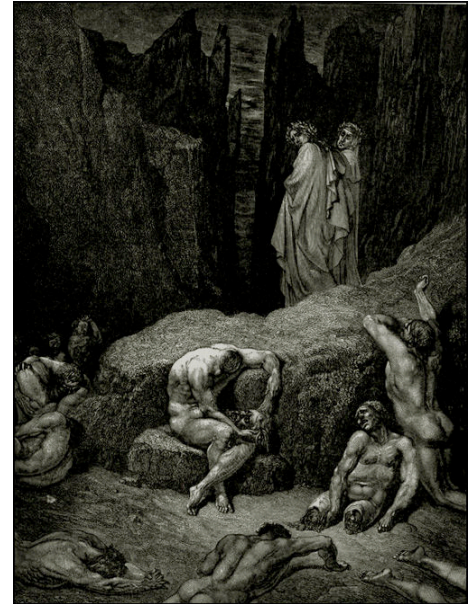
*La mucha gente y llagas numerosas  
tenían a mis luces embriagadas  
y de llorar estaban deseosas,*

*dijo Virgilio: ¿Dó van tus miradas?  
¿Por qué tu vista se pasea lenta  
entre las tristes sombras destrozadas?*

*(Dante Alighieri, El infierno, canto XXIX)*



132. John Flaxman, *La Divina Comedia*, 1807.  
Aguafuerte.



133. Gustave Doré, *La Divina Comedia*, 1861.  
Buril.

Como hemos podido observar a lo largo de este capítulo la concepción del fenómeno luminoso es cada vez más heterogénea. Los artistas poco a poco se van emancipando de los estilos, contribuyendo a hacerlos más poliédricos - tanto Turner como Goya o Blake, clasificados como románticos, se distancian de sus coetáneos formal y estilísticamente - y desarrollando su propia creatividad desde posiciones cada vez más individualizadas. En este sentido, la contribución más importante en este periodo a la historia del arte fue la de sentar las bases de un lenguaje que habrían de heredar las futuras generaciones de artistas, abriendo el camino hacia el poder de la imaginación, el inconsciente y los sueños como elementos integrantes del proceso creativo. Podemos afirmar que, a partir de este momento se irá poniendo de relieve una realidad invisible, en la que el papel de la luz será, necesariamente otro.



## **CAPÍTULO 6**

### **IMPRESIONES LUMÍNICAS**

**(Del Romanticismo al Impresionismo en el s. XIX)**



El XIX fue una época ecléctica. A lo largo de la centuria se conjugaron numerosos estilos y, como siempre, dependiendo del país, en un lapsus temporal distinto. Los más importantes fueron, a grandes rasgos, el neoclasicismo y el Romanticismo en sus inicios; más tarde las corrientes de paisajismo (como el grupo inglés de los prerrafaelistas) y de crítica social (como el realismo francés); y finalmente, en el último cuarto de siglo, el Impresionismo y las florecientes personalidades adheridas al Simbolismo. Fue un tiempo de rupturas concatenadas, aunque en términos generales el paisaje se mantuvo como el hilo temático que hilvanó la mayoría de propuestas plásticas. Éste sería especialmente importante para los impresionistas, quienes encontraron en las figuras de John Constable y Turner una referencia lumínica impagable en cuanto a fórmulas para la captación de atmósferas. No obstante, el tratamiento del color impresionista fue, por muchas causas, diferente:

*Los impresionistas quitaron importancia a la diferencia entre luz y sombra y desdibujaron los contornos de los objetos. Al mismo tiempo sustituyeron la variedad de texturas del realismo por la superficie uniforme de pinceladas pequeñas, que reducía a uniformidad las diferencias materiales entre muros de piedra, árboles, agua y cielo. Todos estos procedimientos tienden a reemplazar la iluminación de los objetos sólidos por un mundo de luminosidad incorpórea. Ese efecto es particularmente fuerte en el puntillismo, la forma extrema del estilo impresionista.<sup>438</sup>*

Parece evidente que la preocupación lumínica fue un tema relevante a lo largo de todo el siglo XIX, aunque las perspectivas desde las que se trató fueran sustancialmente diversas. Lógicamente, los movimientos artísticos que mejor ejemplifican el cambio que se produjo en torno a la concepción y representación del fenómeno lumínico son los que se desarrollaron en los extremos del siglo. Precisamente por eso, con la intención de evidenciar esas diferencias, obviaremos a conciencia las corrientes intermedias que sirvieron de puente entre el Romanticismo y el Impresionismo para centrarnos en los momentos de mayor relevancia en relación a nuestra investigación. Pues creemos que la confrontación directa entre el pasado capítulo y éste contribuirá a subrayar las divergencias que se produjeron en la forma de entender la luz. Uno de los primeros en valorar la diferencia entre el tratamiento romántico de la luz y el impresionista fue el crítico francés Edmond Duranty, quien resumió de esta forma su parecer sobre la pintura romántica en un folleto sobre *La nueva pintura*:

*El romántico, en sus estudios de luz, sólo conocía la banda anaranjada del sol poniente sobre las colinas sombrías, o los empastes de blanco teñido de amarillo de cromo o de laca rosa, que arrojaba a través de las opacidades bituminosas del fondo de sus bosques. Nada de luz sin betún, sin negro de marfil, sin azul de Prusia, sin el primer plano oscuro que, como se decía, hacen que el tono parezca*

---

<sup>438</sup> ARNHEIM, *Op. Cit.* pp.332-333.

*más cálido, más subido. El romántico creía que la luz colora, excita el tono, estaba persuadido de que ella no existe sino a condición de estar rodeado de tinieblas. El sótano con un chorro de claridad que entra por el estrecho tragaluz, tal ha sido el ideal que guiaba al romántico. Todavía hoy, en los países, el paisaje se trata como un fondo de chimenea o un interior de trastienda.*<sup>439</sup>

Evidentemente el disentiimiento, casi despectivo, que manifestó Duranty hacia la forma de representar la luz en el Romanticismo<sup>440</sup>, no fue tan extremo entre los impresionistas, pues en ese caso no hubiese tenido lugar la admiración que muchos de ellos sintieron por la obra de Turner. Con su retórica, el novelista sólo trataba de defender el estilo emergente que practicaban algunos de sus amigos de tertulias, como Degas. No obstante y al margen del radicalismo de sus apreciaciones, Duranty había tocado una de las teclas disonantes básicas entre el movimiento romántico y este nuevo grupo de artistas: la representación del fenómeno lumínico. Tal y como señaló, y como nosotros venimos reiterando, el concepto lumínico del Romanticismo se sustentaba en la existencia de la luz a condición de la oscuridad (dualidad luz-oscuridad) y en la función que desempeñaba el color en la pintura como mediador entre ambas. Sin embargo, para los impresionistas, el color y las leyes que rigen su percepción se erigieron como vehículo lumínico de sus representaciones, lo que dejaba en un segundo plano el papel del claroscuro. Según nuestro crítico, la perseverancia de los románticos en esa dualidad respondía a una ignorancia absoluta sobre las causas del comportamiento de la luz. Tal afirmación, nuevamente, no es rigurosamente cierta, pues vimos como el propio Turner demostró un gran interés por las *Teorías del color* de Goethe.

No nos hemos centrado en las palabras de Duranty arbitrariamente, acabamos de mencionar a uno de los principales defensores del Impresionismo. Aunque, como veremos, fueron muchos más. Este apéndice introductorio es una muestra de cómo desarrollaremos la primera parte del presente capítulo, el cual hemos creído conveniente construir a partir de fragmentos escogidos de textos de críticos contemporáneos al Impresionismo. Cabe decir que esta decisión se debe a que, a pesar del interés que muchos artistas demostraron por las

---

<sup>439</sup> DURANTY, Edmond. *La nueva pintura*. Ed. orig.: *La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. París: E. Dentu, 1876. Artículo en SOLANA, Guillermo. [Recopilación de textos]. *El Impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997. p.82. El de Duranty fue uno de los primeros estudios sólidos sobre el Impresionismo.

<sup>440</sup> Si bien apreciamos cierta aprensión romántica en el discurso de Duranty, este recelo es aún más notable cuando se refiere al academicismo – a su juicio convertido en una cómoda fórmula estética – que no había tenido que preocuparse más que de copiar el *viejo cuadro*, sin molestarse siquiera de la naturaleza.



nuevas teorías que se estaban gestando en torno a la percepción de la luz, el legado de los artistas impresionistas fue fundamentalmente práctico. Apenas escribieron sobre el tema o hicieron declaraciones al respecto, no más allá de las charlas de café y estudio en las que intercambiaron ideas e ideales. Los críticos realizaron esta tarea y por eso nos sustentaremos en sus consideraciones para ir hilvanando el desarrollo de nuestro propio análisis sobre la concepción lumínica impresionista en su vertiente teórica, especialmente en lo relativo a las sensaciones derivadas de la aprehensión lumínica y cromática de la naturaleza. Porque ¿qué mejor fuente de información que aquellos que fueron testigos directos de la historia? ¿quienes mejor para tomar el pulso al arte de una época que aquellos que compartieron sus experiencias? ¿quiénes mejor para contarnos sus *impresiones*?<sup>441</sup>

El impresionista entendió la luz a través del color. Y esa preferencia por la *impresión* del color también se reflejó en la gráfica. Éste, en relación con los puntos tratados anteriormente, será nuestro objetivo de análisis a lo largo de los apartados que componen la segunda mitad del capítulo. Desde principios del XIX la stampa estaba sufriendo numerosos y determinantes cambios, los cuales, coincidiendo con la época en la que trabajaron los impresionistas, comenzaban a consolidarse, perfilando todo un renovado campo de creatividad plástica. La influencia del recién descubierto grabado oriental, la invención de la fotografía y la repercusión que tuvo en la gráfica al liberarla de su función reproductiva, la aparición de la litografía y los nuevos métodos de estampación policroma que se comenzaban a ensayar... fueron factores que, en manos de los impresionistas (y posteriormente los simbolistas), contribuyeron inestimablemente a que la stampa se abriese definitivamente hacia el color. Fueron muchos los artistas que se acercaron a la gráfica y todos hicieron sus aportaciones personales. Ahí reside nuestro interés en este periodo que vamos a estudiar, pero los detalles de cómo ocurrió los explicaremos a lo largo de las próximas líneas.

Éste es uno de los capítulos más extensos de la tesis, precisamente por la confluencia de dos circunstancias fundamentales para nosotros. Por un lado la importancia que tuvo la luz como eje de las representaciones impresionistas y el valor simbólico que más tarde adquirió el color. Por otro la renovación que sufrió el mundo del grabado y cómo las experimentaciones que hicieron los artistas del momento enriquecieron sus posibilidades plásticas, tanto

---

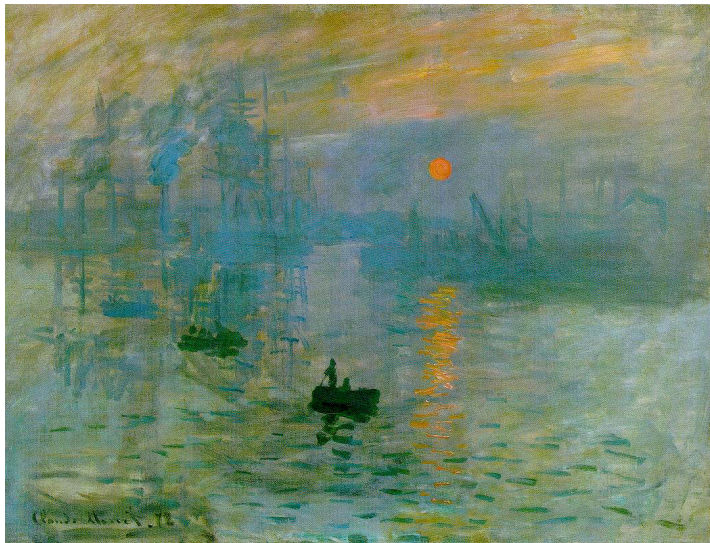
<sup>441</sup> *Mi estética, o más bien la ciencia que llamaré la estética moderna, difiere demasiado de los dogmas enseñados hasta hoy como para arriesgarme a hablar antes de haber sido perfectamente comprendido*, dijo Zola. **ZOLA**, Émile. "Edouard Manet: Estudio biográfico y crítico". Ed. orig.: "Édouard Manet. Étude biographique et critique", *La Revue du XIX siècle*, 1 de enero de 1867. [**SOLANA**, Op. Cit., p.35].

monocromas como polícromas. Comenzaremos por estudiar los parámetros teóricos en los que se desarrolló la óptica impresionista, para pasar a ver cómo ésta fue entendida desde la gráfica y cuáles fueron las repercusiones de su evolución en ella. De esta forma, la primera parte nos servirá para contextualizar y fundamentar las ideas que trabajaremos en la segunda, menos densa en cuanto a información, pero a cambio más reflexiva.

## 6.1 LA IMPRESIÓN: EL PUNTO DE PARTIDA

A finales del siglo que nos ocupa el centro artístico es París y la pujante crítica parece encontrar un interesante campo de debate en su convulso escenario. Es entonces cuando un, cada vez más numeroso, grupo de *independientes* salta al panorama creativo con la intención de renovar los postulados estéticos que habitualmente se habían venido promocionando desde el anquilosado Salón oficial parisino<sup>442</sup>:

*Son impresionistas en el sentido de que plasman paisaje. La palabra misma ha entrado en su lenguaje: no es Paisaje, sino Impresión como se llama en el catálogo la Salida del sol de Monet. En este sentido se salen de la realidad y entran en el plano del idealismo.*



134. Claude Monet. *Impression Soleil Levant*, 1873. Óleo sobre tela.

Castagnary se refiere a la obra expuesta por Monet en la primera exposición impresionista celebrada el 15 de abril de 1874, en el estudio parisino del fotógrafo Nadar del boulevard des Capucines, que el grupo había alquilado para la ocasión. Allí se presentaron bajo el nombre de *Sociedad Anónima de pintores, escultores y grabadores*, aunque, como es sabido, acabaron tomando su nombre de la obra expuesta por Monet titulada *Impression, soleil levant*. En la muestra ya participaron algunos de los que se constituirían como máximos exponentes de la corriente impresionista: Monet, Pissarro, Renoir, Sisley o Cézanne. Un artículo publicado en la *Republica Francesa* animaba a sus lectores a acercarse a esta exposición para juzgar *a la luz*

---

<sup>442</sup> CASTAGNARY, Art. Cit. [SOLANA, Op. Cit., p.67].

*del gas, lo que ya se ha visto a la luz del día, que interesaba en primer lugar por la claridad del color, la franqueza de las masas, la calidad de las impresiones.*<sup>443</sup>

La primera exposición se realizó como respuesta a los rechazos reiterados del Salón oficial parisino para la participación de estos artistas<sup>444</sup>. Sin embargo, el grupo ya se venía perfilando desde antes de su muestra inaugural, como atestiguan los textos de la crítica contemporánea al movimiento. Sus años de gestación comprendieron desde 1867 a 1876 aproximadamente, etapa en la que comienza a definirse una nueva concepción naturalista de la pintura. Y aunque en un comienzo todavía no estuvieron claros los postulados impresionistas, precisamente por la heterogeneidad de temperamentos que componían el grupo, fueron muchos quienes desde un principio opinaron que se trataba de una interesante vía de experimentación plástica. De esta forma, en torno al joven y emergente colectivo de artistas, pronto se conformó un nutrido grupo de críticos que apostaron por sus arriesgados planteamientos plásticos. De dicho sector surgieron las primeras defensas teóricas de las propuestas impresionistas, que veían en sus obras la recreación de una visión móvil e individual, y por lo tanto también íntimamente relacionada con la percepción. Una actitud libre de convenciones estandarizadas, según la cual cada lienzo suponía una experiencia única e irrepetible, lo que comportaba un importante factor de subjetividad. Factor que, por añadidura, venía a justificar esa heterogeneidad de *visiones* a la que los críticos hicieron alusión. Émile Zola fue uno de los primeros en comprender y compartir la propuesta impresionista, explicando de esta manera el motivo de la variedad de temperamentos que se observaban en el grupo:

*Lo que tienen en común entre ellos (...) es un parentesco de visión. Todos ellos ven la naturaleza clara y alegre, sin la salsa de betún y de tierra de Siena de los pintores románticos. Pintan al aire libre, revolución cuyas consecuencias serán inmensas. Tienen coloraciones rubias, una armonía de tonos extraordinaria, una originalidad de aspecto muy grande. Por lo demás, cada uno tiene un temperamento muy diferente y muy adecuado.*<sup>445</sup>

Porque a pesar de que algunos de estos jóvenes artistas aún avanzaban a tientas, incluso es sus inicios ya constituían un movimiento pionero. El originario nexo de unión entre los impresionistas fue justamente la actitud perceptiva con la que analizaron la naturaleza y el

---

<sup>443</sup> **BURTY**, Philippe, "Exposición de la Sociedad anónima de artistas". Ed. orig.: "Exposition de la Société Anonyme des Artistes". *La République française*, 25 de abril de 1874. [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.55].

<sup>444</sup> Será a raíz de la pugna de estos *independientes* por participar en el Salón cuando los historiadores del arte consideren el inicio del arte moderno.

<sup>445</sup> **ZOLA**, Émile, "Una exposición: los pintores impresionistas". Ed. orig.: "Une exposition: les peintres impressionnistes", *Le Sémaphore de Marseille*, 19 de abril de 1877. [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.119].

impacto visual de sus colores; lo que supuso prescindir de esa *salsa de betún* en la que había consistido la entonación romántica y romper definitivamente con las imposiciones de la iluminación y sus gradientes, y en última consecuencia también con el claroscuro. El resultado de todo ello fue la anulación de cualquier rastro de dramatismo. La supresión de lo sublime. Aunque no de la sensibilidad, que la habría y mucha. Sobre todo sensibilidad visual hacia los efectos cromáticos y ambientales de la luz. El impresionista se liberó del claroscuro (entendido clásico de sombreado) y al hacerlo, también lo hizo de todos los principios formales e iconográficos que habitualmente habían estado vinculados a él. John Rewald, célebre historiador experto en la época impresionista, concluiría al respecto: *habían elaborado ese estilo de modo que pudieran seguir con toda libertad el camino de los descubrimientos que les sugería su intensa sensibilidad. Al obrar de esta manera, renunciaban a cualquier pretensión de recrear la realidad. Rechazando la objetividad del realismo, habían escogido un único elemento de realidad -la luz- para interpretar la naturaleza en su totalidad*<sup>446</sup>.



135. Camille Pissarro, *Baigneuses, gardeuses d'oies*, 1895. Aguafuerte en rojo, azul, amarillo y marrón.

La luz. Ése fue el objeto primigenio de estudio. Los impresionistas concentraron sus esfuerzos en captar los efectos de la incidencia de la luz sobre los objetos más que en la exacta representación de sus formas. De ahí que, en lugar de elaborar los volúmenes mediante gradaciones claroscuroistas - esto es, a la manera académica, utilizando el negro y el marrón

<sup>446</sup> REWALD, John. *Historia del impresionismo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994. p. 277

para rebajar el brillo de los colores en sombra -, los impresionistas sólo sugirieran las formas, empleando fundamentalmente los colores primarios y sus complementarios como fórmula de construcción tonal. El detalle no tenía importancia frente a la impresión de conjunto. Por ello era preciso el uso de una mancha rápida capaz de captar y transmitir la instantaneidad del momento lumínico:

*Lo que me impresiona en primer lugar de estos cuadros es una exactitud muy sutil en las relaciones entre los tonos. Me explico. Unas frutas están puestas sobre una mesa y se destacan contra un fondo gris; hay entre las frutas, según estén más o menos próximas, unos valores de coloración que forman toda una gama de tintas. Si partimos de una nota más clara que la nota real, debemos seguir una gama siempre más clara; y sucederá lo contrario si partimos de una nota más oscura. Esto es lo que se llama, creo, la ley de los valores. (...) Édouard Manet, por lo general, parte de una nota más clara que la nota existente en la naturaleza. Sus pinturas son rubias y luminosas, de una palidez sólida. La luz cae blanca y generosa, iluminando los objetos de una manera suave. No hay en ello el menor efecto forzado; personajes y paisajes se bañan en una suerte de alegre claridad que llena toda la tela.<sup>447</sup>*

Uno de los componentes más adelantados de la nueva corriente fue Édouard Manet que, si bien no participó en la muestra inaugural que tuvo lugar en el estudio de Nadar, acabó por ser una de sus cabezas de cartel. Entre las cualidades de este pintor que resaltó Zola se hallaba precisamente su habilidad para el tratamiento de la escala de valores, que según él era justa y acertada, a pesar de escoger una *nota más clara* de la que le muestra la naturaleza. Con ello Zola se refiere a la *luminosidad relativa*. Es decir, al mantenimiento de una relación tonal proporcionada entre las distintas luminosidades del conjunto; lo que requiere que, si una nota lumínica varía, en consecuencia también debe variar el resto. Pero ¿por qué el artista es capaz de resolver con tanta exactitud la relación de luminosidades de la gama de tonos que emplea? El método consiste en partir de una síntesis tonal organizada en base a amplias manchas de color que se *dominan* unas a otras. Lo novedoso de su método radica en que parte de un análisis de la luz a través del cual sintetiza la forma. Una metodología que Zola atribuye a *la manera en que su ojo está constituido: ve rubio y ve por masas*.<sup>448</sup>

*Ahora bien, ¿qué es la mancha? Un momento de la luz*<sup>449</sup>. Es la respuesta que el escritor Bourget recibió de su interlocutor en la *Paradoja sobre el color*, uno de sus escasos textos sobre arte. En dicho texto Bourget toma al impresionismo como pretexto para una disquisición

---

<sup>447</sup> ZOLA ["Edouard Manet: Estudio biográfico y crítico"], *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, pp.36-37].

<sup>448</sup> *Ibidem* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.37].

<sup>449</sup> BOURGET, Paul. "Paradoja sobre el color". Ed. orig.: "Paradoxe sur la couleur", *Le Parlement*, 14 de abril de 1881. [SOLANA, *Op. Cit.*, p.177].

sobre psicofisiología de la percepción. Bourget busca la justificación de la estética impresionista en las circunstancias socioculturales en las que se desarrolla el movimiento. Argumentando, por ejemplo, que la imprecisión de los contornos que la caracteriza se debía a la influencia del frenético ritmo de vida hacia el que estaba evolucionando la sociedad. La captación del momento, una efímera situación lumínica al fin y al cabo, constituía una de las piedras angulares del impresionismo y fue constantemente subrayada:

*(...) presentar al ser, vivo en gesto y actitud, en movimiento, en la atmósfera y la luz fugitivas y siempre cambiantes; captar al vuelo la incesante movilidad de la coloración del aire; descuidar a propósito los tonos particulares para alcanzar una unidad luminosa cuyos diversos elementos se funden en un conjunto indisoluble y llegan a las propias disonancias de la armonía general; hacer de modo que las figuras sean inseparables de los fondos, que sean como su resultante, y que, para gozar de la obra, haya que abarcarla por entero y mirarla a la distancia exigida (...)*<sup>450</sup>

La mancha fue sin duda una de las particularidad más definitorias de la estética impresionista. De ahí que su uso también fuese, en muchos casos, diana de recriminaciones por parte de los detractores del movimiento, quienes constantemente reprocharon la falta de definición formal de sus imágenes<sup>451</sup>. Esta indefinición, sin embargo, era consecuencia formal de la necesaria rapidez del proceso de plasmación de la fugacidad de los instantes lumínicos. Un método de trabajo directo e instantáneo cuya agilidad requería de la educación de la sensibilidad tonal a través de la práctica continuada de una concienzuda ejercitación retiniana<sup>452</sup>: *La mancha ligera afecta al ojo, le traduce con una extrema delicadeza, no ya el contorno, sino el pequeño movimiento luminoso que hace del color; todo se vuelve valor, ambiente, masa. Este sistema, que exige una conformación y una educación visual muy especiales de las facultades visuales (...)*

## 6.2 EL OJO: INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA LUZ

Para los impresionistas, la pintura era una actividad reflexiva a través de la cual el sujeto cuestionaba la naturaleza y validez de su propia percepción. De hecho, su labor podría

---

<sup>450</sup> EPHRUSSI, Charles. "Exposición de los artistas independientes". Ed. orig.: *Exposition des artistes indépendants*. Gazette des Beaux-Arts, 1de mayo de 1880. [SOLANA, Op. Cit., p.143].

<sup>451</sup> A lo que Lemonnier adujo: *En fin, recordaré que una de las enseñanzas perpetuas de todos nuestros estéticos es que hay que sacrificar los detalles a las masas, y se ha acusado precisamente a los pobres impresionistas del crimen de haber sido los más fervientes adeptos de este principio*. LEMONNIER, Camille. "El arte en la Exposición Universal. Los que no exponen". Ed. orig.: "L'Art à l'Exposition universelle. Ceux qui n'exposent pas", *L'Artiste*, 31 de agosto de 1878. [SOLANA, Op. Cit., p.137].

<sup>452</sup> EPHRUSSI, Art. Cit. [SOLANA, Op. Cit., p.181-184].

considerarse hoy como un ingente proceso de experimentación sensorial, de base filosófica empirista, aderezada con un punto de intuición y fantasía. El soporte pictórico fue para ellos una especie de pantalla sobre la que proyectar sensaciones derivadas de la visión. Sensaciones que, dado que pertenecen a un individuo, se consideran subjetivas, debido precisamente al carácter relativo de su propia visión. En contraposición a la corriente de pensamiento imperante durante el siglo XVIII (que había profundizado en la problemática de la percepción desde el racionalismo) los *independientes* propusieron un acercamiento retiniano al conocimiento visual. La puesta en marcha de este método de aproximación a la percepción del entorno coincidió con la generalización de las teorías del color a finales del XIX, momento en el que comenzaron a cobrar verdadera importancia. Por tanto, no es de extrañar que su eco resuene en los principios que guiaron a los impresionistas. De hecho, la repercusión del estudio de Goethe sobre los colores, directa o indirectamente, es patente en el grueso de los análisis que los teóricos próximos al impresionismo realizaron sobre la subjetividad de la visión. Todo ello redundó en los planteamientos plásticos de los impresionistas, que acudieron a la óptica fisiológica en oposición a la tradicional objetividad de la óptica geométrica con la que otros, especialmente los renacentistas, habían afrontado sus imágenes.

Esta regeneración teórica fue definiéndose entre los años 1876 y 1880, al tiempo que la labor impresionista comenzaba a consolidarse. La evolución lógica de los primeros *experimentos*, como método de comprensión plástica y estudio perceptivo, avanzó hacia la construcción de lo que podríamos denominar como *modelo oculista*, según el cual el ojo se concibe como un aparato capaz de analizar la luz en la gama de los colores espectrales. Mallarmé propone entonces olvidar todo prejuicio, toda experiencia, todo conocimiento anterior sobre pintura, olvidar lo que algunos calificaron como *catecismo óptico*<sup>453</sup>. Pues así el ojo podría acercarse a la naturaleza desprovisto de impedimentos que coartasen su percepción visual: *La mano, es cierto, conservará algunos de sus secretos de manipulación adquiridos, pero el ojo debe olvidar todo lo demás que haya visto y aprender de nuevo la lección que hay ante él*<sup>454</sup>. Recordemos uno de los pensamientos de Constable a través de Duranty: *Cuando me siento, con el lápiz o el pincel en la mano, ante una escena de la naturaleza, mi primer cuidado es olvidar haber visto jamás pintura alguna*.<sup>455</sup> Cuestiones que invitaban al pintor a

---

<sup>453</sup> EPHRUSSI, Art. Cit. [SOLANA, Op. Cit., p.146].

<sup>454</sup> MALLARMÉ, Stéphane, "Los impresionistas y Édouard Manet". Ed. orig.: "The Impressionists and Édouard Manet", *The Art Monthly Review*, 30 de septiembre de 1876. [artículo en SOLANA, Op. Cit., p.95].

<sup>455</sup> DURANTY, Art. Cit. [SOLANA, Op. Cit., p.92].



aspirar, en la medida de lo posible, a la *agnosia visual*. No obstante, a raíz de estos planteamientos, resurgieron otros más antiguos, como aquellos que ocuparon a Locke en el controvertido *problema del ciego de Molyneux*, y que llevarían a que el mismo Monet dijese que *deseaba haber nacido ciego y haber recobrado la vista súbitamente para comenzar a pintar de este modo sin saber qué objetos eran los que veía ante sí*.<sup>456</sup> O a que otros, como John Ruskin, hiciesen referencia a la capacidad del individuo para recobrar la *inocencia del ojo*. Incluso hubo quien llegó a comparar la capacidad cromática de los pintores impresionistas con la del supuesto ciego al recobrar la vista (tal fue el balance de Hippolyte Taine) y quien creyó conveniente subrayar que la vista era un sentido dissociado del tacto (por ejemplo, Mallarmé o Laforgue).<sup>457</sup>

Más específico en el análisis de la cuestión lumínica fue Duranty, quien insistió en el papel que jugaba la *intuición* en el momento en que los impresionistas se enfrentan a la naturaleza y cómo estos, utilizando sólo la deducción perceptiva, conseguían descomponer el rayo lumínico, para volver a organizarlo sobre el lienzo y, al tiempo, expresar el color armónicamente. Duranty, uno de los teóricos más inclinados a interpretar como fisiológicas las causas que condujeron a los impresionistas a sus conclusiones plásticas, trató de explicar las experimentaciones visuales del grupo a través de la física y en relación a la naturaleza de la luz (un análisis de la luz nada despreciable desde nuestro punto de vista):

*(...) todo el mundo ha atravesado en pleno verano algunas treintenas de leguas de paisaje, y ha podido ver cómo la colina, el prado, el campo, se desvanecían por así decir en un solo reflejo luminoso que reciben del cielo y a él devuelven; pues tal es la ley que engendra la claridad en la naturaleza: junto al rayo especial azul, verde o compuesto que absorbe cada sustancia, y, por encima de este rayo, ella refleja tanto el conjunto de todos los rayos como la tinta de la bóveda que cubre la tierra. Pues bien, por primera vez hay pintores que han entendido y reproducido o intentado reproducir estos fenómenos; en algunas de sus telas se siente vibrar y palpar la luz y el calor; se siente una embriaguez de claridad que, para los pintores criados fuera de la naturaleza y contra ella, es cosa sin mérito, sin importancia, demasiado cruda, demasiado formal.*<sup>458</sup>

---

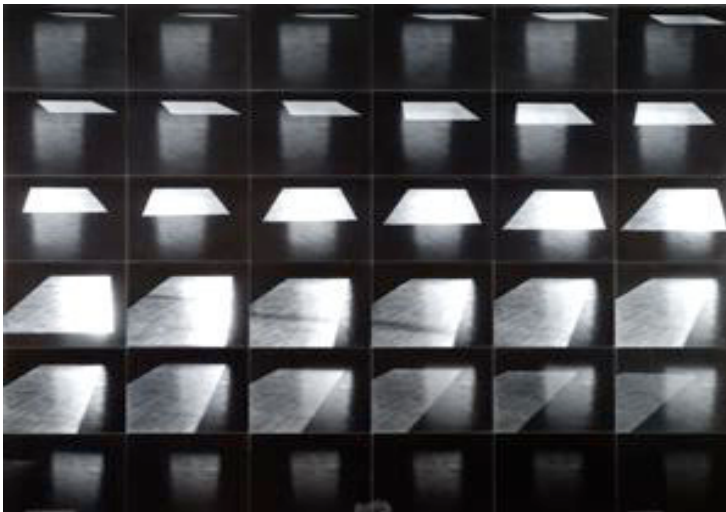
<sup>456</sup> PERRY, Lilla Cabot. "Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909". *The American Magazine of Art* 18, N° 3 (marzo 1997), p.120.

<sup>457</sup> Cfr. SOLANA, *Op. Cit.*, p.16.

<sup>458</sup> DURANTY, *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.82].



136. Claude Monet, *Catedral de Rouen* (distintas vistas en momentos del día diferentes, serie compuesta por 31 lienzos), 1892-1894. Óleo sobre lienzo.



137. Lew Thomas, *Light on the Floor*, 1972.  
36 impresiones sobre gelatina de plata.

Zola también dijo algo similar al respecto: *Este estudio de la luz en sus mil descomposiciones y recomposiciones es lo que se ha llamado con más o menos propiedad el impresionismo (...).*<sup>459</sup> Y es que el impresionista trata de detener un momento justo en el día, de captar unas circunstancias lumínicas efímeras que, tal y como observa Duranty, mudan con la misma rapidez que varía una fotografía tomada detrás de otra, pues de un momento a otro puede llegar *una nube a velar la luz*<sup>460</sup>: *Se ha intentado plasmar el paso, el movimiento, la trepidación y el entrecruzarse de los peatones, como se ha intentado plasmar el temblor de las hojas, el estremecerse del agua y la vibración del aire inundado de luz, como al lado de las irisaciones de los rayos solares se ha sabido captar el dulce ambiente de un día gris.*<sup>461</sup> Vemos que la actividad teórica en torno al asunto del modelo de percepción visual utilizado por los impresionistas y sus consecuencias en la concreción plástica de la luz que éstos llevaron a cabo fue muy prolífica; de hecho el grueso del círculo crítico establecido alrededor de ellos se ocupó, de una forma u otra, de tratar de explicarlo. Aunque sin duda, la mejor expresión de su concepción óptica es la que se observa a través de la propia obra de los artistas que conformaron el movimiento.

El entrenamiento visual al que se sometieron los impresionistas fue fundamental para lograr analizar situaciones efímeras con la rapidez que requería, pues los fenómenos lumínicos *son esencialmente inconstantes. Por necesidad el pintor está forzado a captarlos en los rápidos momentos de su duración. No subsisten en sí como la realidad abstracta; pasan y sólo dejan una impresión en nuestra retina y en nuestra memoria un recuerdo, el de un encanto de movimientos y de colores.*<sup>462</sup> La serie de treinta y un lienzos de las *Catedrales* de Monet que muestran la fachada gótica de la seo de Rouen bajo distintas condiciones de luz está, en este sentido, considerada por muchos como el clímax del impresionismo. El carácter secuencial de la colección de óleos recuerda a las tomas consecutivas de una sesión fotográfica, como pudiera ser la composición fotográfica de Lew Thomas que hemos utilizado para ilustrar esta idea. El ojo del impresionista funciona como la óptica de una cámara fotográfica, seleccionando el encuadre y captando la luz de la escena en una imagen instantánea. El papel de la neonata

---

<sup>459</sup> ZOLA, Émile, "El naturalismo en el Salón". Ed. orig.: "Le naturalisme au Salon", *Le Voltaire*, 19 de junio de 1880. [SOLANA, Op. Cit., p.151].

<sup>460</sup> DURANTY, Art. Cit. [SOLANA, Op. Cit., p.84].

<sup>461</sup> *Ibidem* [SOLANA, Op. Cit., p.90].

<sup>462</sup> CHESNEAU, Ernest. "Grupos simpáticos. Los pintores impresionistas". Ed. orig.: "Groupes sympathiques. Les peintres impressionnistes", *Paris-Journal*, 7 de marzo de 1882. [SOLANA, Op. Cit., p. 186].

fotografía fue fundamental en el desarrollo del movimiento, que estuvo muy al tanto de este novedoso procedimiento de reproducción (cosa que quedó ya demostrada en su primera exposición, realizada en el estudio del fotógrafo Nadar). El impresionismo exploró y asimiló todas las posibilidades de la recién estrenada fotografía: el desenfoque y la falta de definición, entendidos como una forma de visión selectiva, su grano análogo a la pincelada corta o al puntillismo, sus encuadres compositivos como fórmula de superación del tradicional punto de vista frontal y centralizado... y, por supuesto, el uso de series y secuencias. Pues la fotografía era, al fin y al cabo, un medio objetivo para la captura de la luz muy similar al ojo.<sup>463</sup> Los críticos insistieron en subrayar ésa búsqueda de objetividad y cómo los impresionistas se afanaban en captar la verdad tal y como aparecía ante ellos; en captar el aire. De ahí que llegaran a hablar de la *teoría del aire*.<sup>464</sup> Mallarmé describió así el aire representado en *La ropa blanca* de Manet, un conjunto de *efectos de luz indiscutiblemente novedosos*:

*Por doquier la atmósfera transparente y luminosa lucha con las figuras, los vestidos y el follaje, y parece apropiarse algo de sus sustancia y solidez; mientras que sus contornos, consumidos por el sol oculto y disipados por el espacio, tiemblan, se funden y se evaporan en la atmósfera circundante, que despoja de realidad a las figuras, pero lo hace así para mejor preservar su aspecto veraz. El aire reina supremo y real, como si poseyera una vida encantada conferida por el sortilegio del arte; una vida ni personal ni sintiente, sino sujeta a los fenómenos convocados por la ciencia y mostrados a nuestros ojos asombrados, con su perpetua metamorfosis y su invisible acción hecha visible. ¿Y cómo? Por la fusión o por la lucha continua entre superficie y espacio, entre color y aire. Aire libre: tal es el comienzo y el fin de la cuestión que estamos estudiando.*<sup>465</sup>

Pero ningún artista posee en su paleta la transparencia ni la neutralidad de los colores del aire, sino que deben representarlos a través de la modulación de su pincelada y la regulación del tono. Los tonos se simplifican y se aplican en un *primer golpe*, dejando que la luz actúe de mediadora. Los detalles se obvian en pro del conjunto, cuestión que ya apuntábamos, de manera que son la luz, sus reflejos y la mutabilidad que caracteriza al fenómeno, los elementos

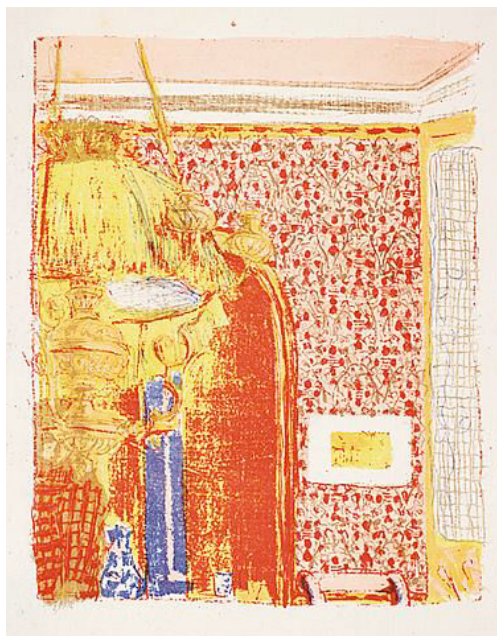
---

<sup>463</sup> No en vano, la cámara era un instrumento que podían utilizar para llevarse aquello que buscaban en el exterior, en la naturaleza, al interior de sus estudios, tal y como hizo Degas. Fueron numerosos los artistas impresionistas que hicieron uso del nuevo medio fotográfico. Aunque no está claro en qué términos, pues no fueron demasiado dados a hablar sobre ello. No obstante es sabido que Monet, Manet y Renoir, por ejemplo, manejaron con frecuencia fotografías de paisajes. Si las utilizaron o no como referencia para sus pinturas es más complicado de saber. El único que admitió abiertamente utilizar la fotografía, muchas veces secuenciada, como modelo para sus cuadros fue Degas, quien llegaría incluso a fotografiar él mismo. Cfr. **AAVV**. *Impresionismo. Dipingere la luce. Le tecniche nascoste di Monet, Renoir e Van Gogh*. Milán: Skira, 2008. pp. 85-86

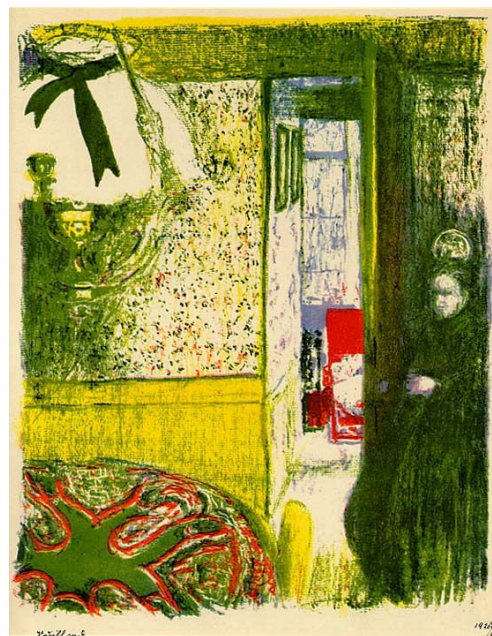
<sup>464</sup> **MALLARMÉ**, *Art. Cit.* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.105].

<sup>465</sup> *Ibidem* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.101].

que adquieren relevancia, llenando de vida el lienzo. Normalmente los impresionistas prefirieron las escenas al aire libre, por la versatilidad que les ofrecía el tratamiento de la luz natural, pero cuando se opta por un ambiente interior o un nocturno se despoja a la obra de toda falsedad derivada de los focos artificiales y se elimina la habitual teatralidad a la que solían dar pie las atmósferas desarrolladas a la luz de una vela o del gas para sustituirla por la frescura e inmediatez del color. Como ejemplo extremo de esto último tenemos las numerosas litografías de los interiores de Édouard Vuillard, cuyo gusto por las formas planas y las iluminaciones artificiales fueron una clara herencia impresionista<sup>466</sup>. En sus estampas llaman la atención dos cosas. Por un lado la exclusión del negro como color, por otro la inserción que en muchas de ellas hizo de un foco lumínico en primer plano. Un foco que sin embargo no alumbraba, pues hay una luz que impera sobre el conjunto, que es la que emana de los propios colores.



138. Édouard Vuillard, *Intérieur à la teinture rose II*, 1899. Litografía a 5 colores.



139. Édouard Vuillard, *Intérieur à la suspension*, 1899. Litografía a 3 colores.

<sup>466</sup> Vuillard no fue propiamente impresionista. Perteneció, junto a Pierre Bonnard, al grupo de los Nabis, que fue especialmente activo a finales del XIX. La tendencia *decorativista* de los Nabis estuvo cercana a las ideas impresionistas, especialmente a Degas. Además compartieron interés por la estética japonesa, adoptaron unas formas similares de iluminar y emularon sus enfoques compositivos.

No obstante, y a pesar de lo evanescente de las atmósferas sugeridas, la obra impresionista queda dotada de absoluta inalterabilidad- *en las que luz y espacio son uno*<sup>467</sup> -, pues el estudio del espacio ha sido específicamente indicado para llenarse de aire. Incluso la elección de los puntos de vista varía. El artista ya no recurre a composiciones tomadas de los artificiales parámetros clásicos, sino que más bien se asemeja y responde a las perspectivas aprendidas del Lejano Oriente (como veremos más adelante, la influencia de la estampa japonesa en el estilo fue determinante). Los impresionistas pintan lo que ven, y sus composiciones en cierto modo también participan de esa improvisación. Igualmente, cuando se enfrentan a fenómenos físicos como la reflexión, dejan de ver un proceso y lo reducen a sus consecuencias, convirtiéndolo en un fenómeno perceptual. La luz refleja, rebota y mancha con su carga cromática una nueva superficie. El impresionista entonces ve color.

*El impresionista se sienta a la orilla de un río: según el estado del cielo, el ángulo de visión, la hora del día, la calma o la agitación de la atmósfera, el agua toma todos los tonos; él pinta sin vacilación sobre su tela un agua que tiene todos los tonos. El cielo está cubierto, el tiempo lluvioso, él pinta el agua glauca, pesada, opaca; el cielo está despejado, el sol brilla, él pinta agua centelleante, plateada y azulada; hace viento, él pinta los reflejos que deja ver el chapoteo; el sol se pone y lanza sus rayos en el agua, el impresionista, para fijar estos efectos, planta en su tela amarillo y rojo. (...) Ha llegado el invierno, el impresionista pinta la nieve. Ve que al sol las sombras proyectadas sobre la nieve son azules, pinta sin vacilar sombras azules. (...) Ciertos terrenos arcillosos de los campos revisten apariencias lilas, el impresionista pinta paisajes lilas. (...) Bajo el sol de verano, con los reflejos del follaje verde, la piel y las ropas toman una tinta violeta; el impresionista pinta personajes bajo bosques violetas.*<sup>468</sup>

Es más, en determinados casos el color no se usó sólo en base a las leyes de complementariedad, si no que, incluso, se distorsionó. En este sentido son descriptivas las palabras de Zola:

*Y qué estupor para el público, cuando se le pone ante ciertas telas pintadas al aire libre, a unas horas particulares; se queda boquiabierto ante las hierbas azules, los terrenos violetas, los árboles rojos, las aguas que recorren todo lo abigarrado del prisma.*<sup>469</sup>

El color comenzó entonces a revelarse como expresión de luz en su estado más puro, hasta tal punto que hubo quien se sintió hastiado ante la excesiva aparición de determinados

---

<sup>467</sup> *Ibidem* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.106].

<sup>468</sup> DURET, *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, pp. 123 y 130].

<sup>469</sup> ZOLA ["El naturalismo en el Salón"], *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.152].

matices<sup>470</sup>. El ojo del artista ya no sólo es sensible a la luz, después de tan intenso entrenamiento comienza a ser hipersensible a su efecto sobre los colores.

### 6.3 LOS EXCESOS DE LA LUZ: HIPERSENSIBILIDAD VISUAL

Se podría decir que entonces, parte del público y de la crítica vio caer a los impresionistas en una suerte de *manía* cromática, por la que el color tomaba un protagonismo que algunos considerarían desmesurado. Entre ellos el escritor Joris-Karl Huysmans<sup>471</sup> quien criticó con dureza a aquellos que, inducidos a seguir la moda impresionista de los excesos cromáticos, ya no respondían a la conformidad de la física, sino más bien a la hipertrofia de la visión:

*No quiero citar aquí nombres, basta decir que el ojo de la mayoría de ellos se había vuelto monomaniaco; éste veía azul peluquero en toda la naturaleza y hacía de un río una tina de lavandera; aquél veía violeta; tierras, cielos, aguas, carnes, todo tendía, en su obra, al lila y al color berenjena; la mayoría podía en fin confirmar las experiencias del Dr. Charcot sobre las alteraciones en la percepción de los colores que él ha notado en muchas histéricas de la Salpêtrière y en mucha gente afectada de enfermedades del sistema nervioso. Sus retinas estaban enfermas; los casos comprobados por el oculista Galezowski y citados por Véron en su erudito tratado de estética, sobre la atrofia de varias fibras nerviosas del ojo, especialmente sobre la pérdida de la noción del verde, que es el prólogo de este género de afección, eran por cierto los suyos, sin duda alguna, pues el verde casi ha desaparecido de sus paletas, mientras que el azul, que impresiona más ampliamente, más vivamente la retina, que persiste, en último lugar, en este desconcierto de la vista, domina todo, ahoga todo en sus telas.*

*El resultado de estas oftalmías y estas neurosis no se ha hecho esperar. Los más afectados, los más débiles se han hundido; otros se han restablecido poco a poco y no han tenido sino raras recaídas; pero, por deplorable que haya sido, desde el punto de vista del arte, la suerte de los incurables, hay que decir que han determinado el movimiento actual. Liberadas de sus aplicaciones enfermizas, sus teorías han sido reconocidas justas por otros más equilibrados, más sanos, más sabios, más firmes.*<sup>472</sup>

---

<sup>470</sup> Tomamos como ejemplo un comentario de Ephrussi en relación con la exposición impresionista de 1880: *El azul, por otra parte, es el color con que tropiezan, el gran escollo con el cual chocan los impresionistas. (...) Vale que los rayos del sol proyecten a veces sombras azules, pero que todos los paisajes, las aguas, los interiores de casas o de cafés, los balcones, las naturalezas muertas estén uniformemente y eternamente envueltos en una atmósfera azul, ya es demasiado.* EPHRUSSI, *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.147].

<sup>471</sup> De nombre Charles Marie Georges, Joris-Karl fue el sobrenombre con el que ha pasado a la historia. Huysmans fue uno de los descubridores más importantes del nuevo arte de su tiempo. Su libro *El arte moderno* fue una aportación capital. Cabe decir que, no sólo como escritor, también como crítico, fue muy dado a los cambios de gusto. Una particularidad que le valió muchos admiradores.

<sup>472</sup> HUYSMANS, Joris-Karl. "La exposición de los independientes en 1880", *El arte moderno. Algunos*. Alfaro, Margarita y Suárez, M<sup>a</sup> Pilar (trad.). Madrid: Tecnos/Alianza, 2002. p.54.



Aunque también es cierto que, tras su disconformidad inicial, Huymans acabó reconociendo que los verdaderos impresionistas, los *incurables*, habían sabido conjugar ese cromatismo febril con la lógica de la percepción, mientras que los que se vieron envueltos en su revolución sin corresponderles se habían quedado por el camino por falta de base. Y descubrió, satisfecho, cómo los impresionistas poco a poco habían ido suavizando los altibajos, hasta alcanzar cierto control sobre sus *manías cromáticas* que, aún persistiendo, finalmente lo hacían de una forma mucho más taimada y razonada.

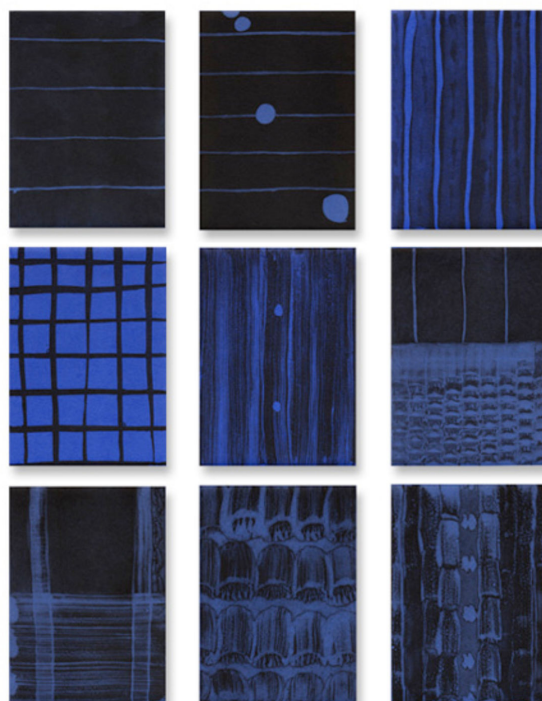
Quizás el análisis de Huymans fuera algo radical, pero no andaba desencaminado del sentir artístico. Como venimos comentando, la mirada del impresionista parece ser cada vez más sensible a los estímulos de la luz. De hecho, el artista dice sentirse limitado por el uso de colores pigmento a la hora de representarla, y recurre a las acentuaciones cromáticas (tanto de los colores en luz como en sombra) y a la desmaterialización de la forma a fin de aproximarse lo máximo posible a los efectos atmosféricos naturales que percibe. Como cabe esperar los críticos pronto se hicieron eco de esta circunstancia y, a través de sus textos, especialmente aquellos realizados a lo largo de la década de 1880, insistieron en diferenciar la *visión normal* de la *visión impresionista* con objeto de dar explicación al uso que sus coetáneos estaban haciendo de la luz y su expresión mediante el uso extremo del color.

En comparación con las etapas anteriores, durante las cuales las sensaciones se asumían como un factor sencillamente subjetivo, en ésta existe una tendencia general por parte de los artistas a tratar de *objetivizarlas*. Las repercusiones plásticas de tal proceso de objetivación son atribuidas por numerosos teóricos de la época a una *hiperestesia* derivada del agravamiento de su sensibilidad visual. La hipótesis que lanzan entonces los críticos considera que la causa de tal síntoma fisiológico es producto de la ejercitación retiniana a la que los impresionistas estaban sometiendo su ojo. De hecho, una duda sobrevuela respecto a la posibilidad de que la sensibilidad artística que caracteriza al grupo respondiera acaso a una sobreexcitación patológica de las funciones psíquicas.





140. Édouard Vuillard, *A travers champs*, 1897/1898. Litografía a color.



141. Juan Uslé, *Blumania*, 1996-2000. Aguatinta y aguafuerte.

Esta cuestión engloba la preocupación general de los críticos, quienes propusieron una teoría de la evolución de las facultades visuales que apuntaba hacia lo que podríamos calificar como *Super ojo*, y que se contraponía a las interpretaciones que encontraban la causa de la degeneración de la visión de los artistas impresionistas en enfermedades y manías. Es decir, los que apoyaron al movimiento creyeron que la sensibilidad ante la luz y la amplia gama de matices tonales que emplearon los impresionistas hallaba su explicación en la misma evolución biológica del órgano de la visión; pues concibieron el ojo del pintor como una especie de prisma (a la manera del de Newton) capaz de descomponer y analizar el espectro lumínico<sup>473</sup>. Una hipótesis mantenida no sólo por críticos y teóricos, también por filósofos y oftalmólogos. De hecho, el oculista Hugo Magnus, desarrolló toda una teoría sobre *La evolución del sentido del color* (1877) apoyándose en textos históricos tomados de la literatura clásica, en base a los cuales sostenía que la percepción de los colores había surgido gradualmente. Según sus conjeturas, en la antigüedad sólo se percibían intensidades luminosas, y el ojo habría ido sensibilizándose ante los colores gracias la acción de la luz atmosférica sobre la retina, siguiendo el orden del espectro: primero el rojo, más tarde el amarillo, el verde y así hasta los azules y violetas<sup>474</sup> (aunque no debía darse dicha evolución por concluida<sup>475</sup>). Su tesis fue calurosamente acogida por los defensores de la labor impresionista, que justificaban sus distorsiones cromáticas a causa del avanzado estado de desarrollo de su visión. Incluso se llegaron a argüir fantasiosas teorías extrapoladas de la lógica física. Así De Lostalot, quien creyó factible que la agudeza óptica de los impresionistas tuviera su causa en una extensión de su sensibilidad visual más allá de la banda visible del espectro luminoso:

*Una razón física nos permitirá quizá explicar a la vez al pintor, a sus admiradores y a sus críticos. La visión de Monet es excepcional; ve de manera distinta que la mayoría de los humanos y, como es*

---

<sup>473</sup> Lo que a su vez enlaza con la teoría psicofisiológica de Thomas Young y Helmholtz, según los cuales la percepción luminosa es producto de los estímulos de la luz al actuar sobre los tres tipos de fibras nerviosas que presenta el globo ocular, cada una de las cuales produce una sensación cromática primaria de rojo, verde o violeta.

<sup>474</sup> Como ya vimos al inicio de nuestra investigación, en el capítulo 1, hoy día está demostrado que las culturas van pasando por distintos estadios de reconocimientos del color y ello se observa en la ampliación léxica que sufre el vocabulario cromático conforme avanza el desarrollo de dicha cultura. Pero esto no quiere decir necesariamente que el ojo humano vaya percibiendo cada vez más tonos y coloraciones. Sino que la progresiva complejidad de las sociedades exige una mayor rigurosidad en los enunciados -también cromáticos-, por lo que el lenguaje va adquiriendo nuevas nomenclaturas para el color, enriqueciendo de esta manera, progresivamente, el vocabulario. Recordemos los estudios que Brent Berlin y Paul Kay realizaron al respecto. Cfr. **BERLIN** y **KAY**. *Op. Cit.*

<sup>475</sup> Cfr. **SOLANA**, *Op. Cit.* pp.22-23.

*sincero, se esfuerza por reproducir lo que ve. Es sabido que hay en el espectro solar una zona de rayos que el cristalino intercepta a su paso y que, por consiguiente, no improvisa la retina. Esta zona, llamada ultravioleta porque se extiende más allá de las radiaciones violeta que todo el mundo percibe, juega un papel considerable en la naturaleza, pero sus efectos no son de orden óptico. No obstante, experiencias recientes del Sr. De Charssonnet han demostrado de una manera absoluta que esta parte invisible del espectro es sentida vivamente por algunas personas. Monet es sin duda una de ellas; él y sus amigos ven violeta: la multitud ve de otro modo; de ahí el desacuerdo. (...) El resplandor de los rayos amarillos exalta la sensibilidad nerviosa del pintor, luego le ciega, y entonces se produce en él el fenómeno bien conocido de la evocación del color complementario; ve violeta.*<sup>476</sup>

No obstante, a la habitual preocupación lumínica debemos unirle un matiz que ahora es esencial: al artista ya no le basta con plasmar una atmósfera más o menos iluminada sino que, además, sus características lumínicas deben corresponderse con las propias de la escena representada. La impronta veloz y nerviosa del impresionista ya no produce meras obras inconclusas, si no que la mayoría de artistas, por fin, acaban sus cuadros; de forma que, estos sí, recogen la verdadera luz, aquella que corresponde a una atmósfera determinada, y no a otra. Pero ¿cómo contrastar si un estímulo cromático determinado produce la misma sensación en dos personas diversas? ¿en qué grado los artistas son coincidentes en sus percepciones? En opinión de Paul Bourget las sensaciones que personas diferentes experimentan ante un mismo estímulo pueden ser similares, pero nunca idénticas:

*Confirman todas mis reflexiones sobre la personalidad de los sentidos. Estoy convencido de que, unos y otros, todos tenemos sensaciones análogas, pero solamente análogas y nunca idénticas. Un violeta, mire, el de estas violetas - y le compra un ramito a una vendedora que ata flores ante el escaparate de un café -, me afecta a mi de una manera a usted de otra. La diferencia de tono es casi insignificante, diría despreciable, si fuera matemático; pero para un filósofo no hay nada despreciable, como tampoco para un artista, y esto es lo que comprenden nuestros independientes. (...) Una suerte de impalpable polvo de átomos coloreados flota en eso que tomamos por una sombra y tiñe esa sombra. Ellos se esfuerzan por bañar sus pinceles en ese polvo. (...) Los matices del mismo color no son apreciables sino a intervalos de intensidad siempre fijos. Pero esta fijeza ¿es absoluta? Una educación particular del ojo ¿no puede permitir disminuir esos intervalos? Precisamente nuestros pintores responden a esta cuestión, pues su ojo capta unos matices que el nuestro no capta -al menos por el momento, pues nos educarán, puede usted estar seguro...*<sup>477</sup>

Como podemos observar, fueron muchos los críticos empeñados en encontrar una razón fisiológica que justificase la sensibilidad del artista impresionista ante los estímulos lumínicos. Uno de los más comprometidos con esta tarea fue Jules Laforgue, quien expuso por escrito lo que denominó como el *Origen fisiológico del Impresionismo*; todo un alegato a la adopción de

---

<sup>476</sup> **DE LOSTALOT**, Alfred. "Exposición de obras de Claude Monet". Ed. orig.: "Exposition des oeuvres de M. Claude Monet", *Gazette des Beaux-Arts*, 1 de abril de 1883. [**SOLANA**, *Op. Cit.*, pp.192-193].

<sup>477</sup> **BOURGET**, Art. *Cit.* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.175-176].

un *modelo oculista* similar al utilizado por los impresionistas, esto es, natural, libre de la reglamentación formal impuesta por la historia del arte. Laforgue opinaba que el artista, tradicionalmente, había venido recurriendo a unos parámetros normalizados, lo que denominó como *ilusiones invencibles*<sup>478</sup>. Éstas eran *el dibujo, la perspectiva y la iluminación de estudio*. *Ilusiones* que precisamente los impresionistas redefinen. En el nuevo estilo, el *dibujo* que habitualmente se venía entiendo como contorno, es sustituido por vibraciones y contrastes de color. La *perspectiva teórica* pasa a ser una perspectiva natural aplicada a las anteriores vibraciones y contrastes. Y la *iluminación de estudio*, bajo la que tradicionalmente había trabajado el artista, se suple por la iluminación al aire libre<sup>479</sup>. La luz se perfila entonces como el elemento que hilvana la reconstrucción de las *ilusiones impresionistas*, convirtiéndose de esta forma en el más legítimo recurso que posee el artista.

Tal fue la reconversión que los impresionistas hicieron de los principios de representación tradicionales. Aunque existía un problema de trasfondo que dificultaba la aceptación de este original *modelo oculista*. Dicho obstáculo era la propia educación visual, que durante largo tiempo había permanecido sin ser revisada, anclada en los principios que se habían venido reiterando durante siglos. Según Laforgue, la fórmula de representación utilizada hasta la aparición del Impresionismo había enseñado a percibir sus imágenes como luminosas en función de unos esquemas y correspondencias cromáticas rigurosamente preestablecidos<sup>480</sup>. La percepción de la luz en ellas era, por lo tanto, una mera convención; producto obligado del estatismo de fórmulas implantadas largo tiempo atrás. Estos convencionalismos habían provocado que el ojo se habituase a la observación única y reiterada de unos determinados parámetros artísticos, cayendo en un peligroso estancamiento sensitivo. Por eso el impresionista resolvió prescindir de tales formulismos, para así poder hacer de sus representaciones una experiencia lo más cercana posible a aquello que percibía. La emancipación de la herencia visual clásica posibilitó la libre evolución del nuevo *modelo óptico*, donde la sensibilidad perceptiva del artista era materia prima imprescindible para la plasmación

---

<sup>478</sup> **LAFORGUE**, Jules. "El impresionismo". Ed. orig.: "L'Impressionnisme", escrito en 1883 y publicado en *Mélanges posthumes*. París: Mercure de France, 1903. [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.195].

<sup>479</sup> Cfr. *Loc. Cit.*

<sup>480</sup> Laforgue llegaría a decir: *Comparad fotométricamente el sol más deslumbrante de Turner con la llama de la más triste vela*. La idea que subyace es evidente, ni aún considerándose las obras de Turner como un ejemplo de transmisión de sensaciones lumínicas, podría compararse con el resplandor de la más nimia luz física, y sin embargo, las normas representacionales inculcadas en la educación visual tradicional hacen que ante sus cuadros no dudemos de que estemos observando luz. *Ibidem* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.197].

de las impresiones lumínicas que experimentaba ante los estímulos visuales de su entorno. Sensibilidad que, decía Laforgue, corría en paralelo al grado de intensidad cromática que cada artista utilizaba en sus representaciones. Un planteamiento que llevó a Laforgue a concluir que la pintura más admirable sería aquella que correspondiese al ojo más evolucionado. Esto es, la del ojo impresionista.

La reeducación de las facultades visuales pasaba pues, por deshacerse de las preconcepciones adquiridas, como ya dijimos, y éste no era trabajo fácil. Esta cuestión llevó a Laforgue a revisar antiguos planteamientos cognoscitivos, como aquellos a los que en su momento dio lugar el problema del ciego de Molineaux, para así poder explicar la causa de la sensibilidad impresionista. Porque aunque en el discurso de Laforgue al respecto no aparece ninguna referencia expresa sobre el caso del niño que recupera la vista, ciertamente retomó el tema que tanto diera que debatir desde que Locke lo planteara:

*El dibujo es un viejo y vivaz prejuicio cuyo origen ha de buscarse en las primeras experiencias de las sensaciones humanas. Primitivamente, el ojo, conociendo sólo la luz blanca, con sus sombras indescompuestas, por consiguiente, no auxiliado en sus experiencias por el recurso a las coloraciones diferenciadoras, se ayuda con experiencias táctiles. Entonces, por asociaciones habituales de ayuda mutua y luego por la herencia de las modificaciones adquiridas desde la facultad de los órganos táctiles a la del órgano visual, el sentido de las formas ha pasado de los dedos al ojo. Las formas precisas no proceden primitivamente del ojo y el ojo, por sucesión y refinamiento, ha sacado de ellas, para comodidad de su experiencia, el sentido de los contornos netos; y de ahí esa ilusión infantil de la traducción de la realidad viva y sin planos por medio del dibujo-contorno y la perspectiva dibujada.*

*Esencialmente el ojo debe conocer sólo las vibraciones luminosas, como el nervio acústico sólo conoce las vibraciones sonoras. Como el ojo, tras haber comenzado por apropiarse, refinar y sistematizar las facultades táctiles, ha vivido y se ha instruido, se ha mantenido durante siglos en la ilusión de las obras dibujadas, por ello se ha retardado tanto su evolución como órgano de las vibraciones luminosas con respecto a las del oído por ejemplo, y es todavía en el color una inteligencia rudimentaria, y por ello, mientras que el oído en general analiza fácilmente los armónicos, como un prisma auditivo, el ojo ve sintéticamente y groseramente sólo la luz y no tiene sino vagos poderes de descomponerla en los espectáculos de la naturaleza, pese a sus tres fibrillas de Young que son las facetas del prisma. Por tanto, un ojo natural (o refinado, puesto que este órgano, antes de avanzar, ha de volverse primitivo deshaciéndose de las ilusiones táctiles), un ojo natural olvida las ilusiones táctiles y su cómoda lengua muerta, el dibujo-contorno, y actúa sólo en su facultad de sensibilidad prismática. Llega a ver la realidad en la atmósfera viva de las formas, descompuesta,*

*refractada, reflejada por los seres y las cosas, en incesantes variaciones. Tal es la primera característica del ojo impresionista.*<sup>481</sup>

Y es que, si bien el ojo academicista veía luz blanca, el ojo impresionista ve una vibrante descomposición prismática. De ahí que el dibujo de grisallas coloreadas que encierra el modelado académico se sustituya por *mil pinceladas irregulares*<sup>482</sup> en movimiento y sin forma geométrica precisa y que el claroscuro a la manera del XVIII quede definitivamente excluido de la estética impresionista, mientras el color se evidencia como su evolución visual lógica. *Ni dibujo, ni luz, ni modelado, ni perspectiva, ni claroscuro, esas clasificaciones infantiles: todo eso se resuelve en realidad en vibraciones coloreadas y debe obtenerse sobre la tela únicamente por medio de vibraciones coloreadas*<sup>483</sup> (diría Laforgue).



142. Pierre Bonnard, *La baignoire*, 1942-1946. Litografía a color.

---

<sup>481</sup> Cuando parecía ya saldada la cuestión de la relación de dependencia entre tacto y visión, Laforgue hace una nueva propuesta, esta vez reclamando la necesidad de autonomía visual como requisito inexcusable para la adaptación del *modelo oculista* formulado por los impresionistas. No haremos mayores comentarios al respecto de Locke, pues ya expusimos el caso en su momento. Pero sí nos interesa resaltar la constante revisión que a lo largo de la historia se ha hecho sobre ciertos temas, como es el de la relación entre la percepción táctil y visual; y cómo estos se han ido readaptando en función de aquello que era necesario explicar. En este caso, para esclarecer la causa de porqué los impresionistas veían la luz a través de los colores que reflejaban su entorno. **LAFORGUE**, *Art. Cit.* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.195-196].

<sup>482</sup> *Ibidem* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.196].

<sup>483</sup> *Loc. Cit.*

El modelo óptico de los impresionistas implicaba, además de lo expuesto, un problema de analogía sensitiva entre lo percibido y lo representado. Introducimos unos párrafos en los que Laforgue explica cómo sucede dicha analogía sensorial y cómo ésta se relaciona con la *movilidad de las impresiones del pintor* (la misma a la que ya se refiriese Bourget):

*Críticos que codificáis lo bello y guiáis el arte, aquí tenéis a un pintor que acaba de plantar su caballete ante un paisaje lo bastante estable en cuanto a la luz, a la hora de la siesta, por ejemplo. Supongamos que, en vez de pintar su paisaje en varias sesiones, tiene el buen sentido de establecer la vida de tonos en quince minutos, es decir, que es un impresionista. Trae consigo su sensibilidad óptica propia. Esta sensibilidad es a esta hora, según los estados fatigantes o relajantes que acaba de atravesar, deslumbrada o despierta, y no es la sensibilidad de un solo órgano, sino las tres sensibilidades en concurrencia vital de las tres fibrillas de Young. En estos quince minutos, la iluminación del paisaje -el cielo vivo, las tierras, la vegetación, todo ello en la red inmaterial de la rica atmósfera con la vida incesantemente ondulatoria de sus corpúsculos invisibles reflectantes o refractantes- la iluminación del paisaje ha variado infinitamente, ha vivido, en una palabra.*

*En estos quince minutos, la sensibilidad óptica del pintor ha variado y vuelto a variar, ha sufrido trastornos en su apreciación de la constancia imponderable y la relatividad de los tonos del paisaje entre ellos. Imponderables fusiones de tonos, contrariedades de percepciones, distracciones inapreciables, subordinaciones y dominaciones, variaciones del poder de reacción de las tres fibrillas ópticas entre ellas, y en el exterior, combates infinitos e infinitesimales.*

*(...) Objeto y sujeto son, por tanto, irremediabilmente móviles, inaprensibles e inaprendientes.<sup>484</sup>*

Laforgue opina que las facultades ópticas se mantienen en un delicado equilibrio sensible, sometido perpetuamente al cambio; pues si las artes ópticas dependen del ojo, son mutables desde el momento en que no existen dos ojos idénticos. Parece ser que ambos, tanto Bourget como Laforgue, estuvieron al tanto de las teorías emergentes sobre psicología experimental. La psicología experimental comenzó como disciplina científica con los estudios del físico alemán Gustav Theodor Fechner, cuya obra *Elementos de psicofísica* (1860) se basaba en datos experimentales que probaban la relación entre magnitudes físicas y sensoriales. Relación para la que halló una formulación matemático-logarítmica conocida como la *ley de Weber-Fechner*<sup>485</sup>, que está actualmente considerada una de las leyes básicas de la percepción. Según dicha ley, *el menor cambio discernible en la magnitud de un estímulo es proporcional a la magnitud del estímulo*. Esta fórmula sirvió a Félix Fénéon como argumento justificativo de su discurso en relación a Signac:

---

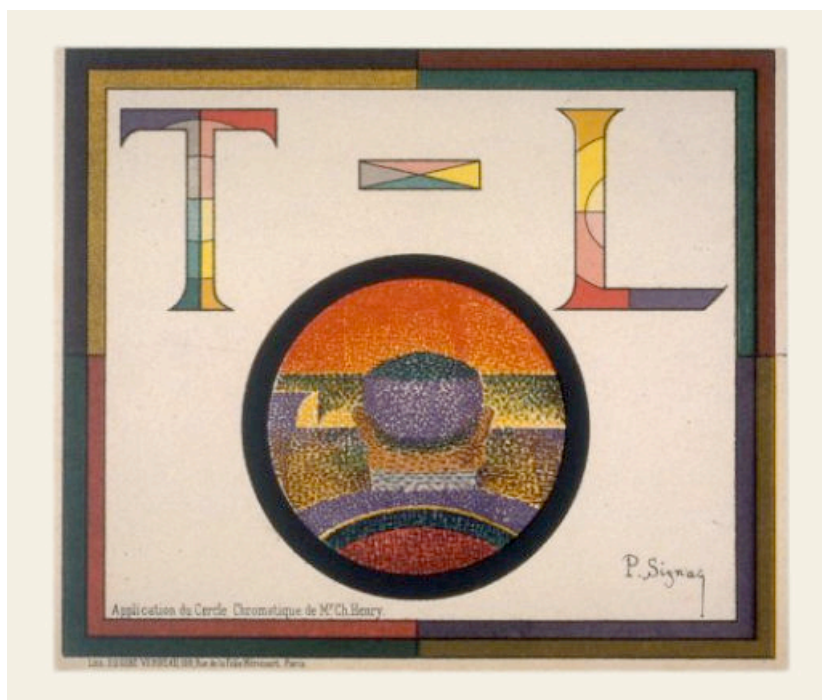
<sup>484</sup> *Ibidem* [SOLANA, Op. Cit., pp.197-198].

<sup>485</sup> La ley de Weber-Fechner establece una relación cuantitativa entre la magnitud de un estímulo físico y cómo se percibe éste. La propuesta original fue de Ernst Heinrich Weber, aunque su elaboración actual se debe a Gustav Theodor Fechner.



[Refiriéndose a Signac] (...) en el ejercicio de su arte, se le puede definir así: un ojo adelantado en la evolución de la sensibilidad visual, dispuesto a aclimatarse en el ultravioleta y a reducir cada vez más los "mínima perceptibles de Fechner". A qué preocupaciones obedece su técnica, helo aquí:

En su conjunto, la coloración de una superficie, incluso monocroma y plana, varía continuamente con el degradado de los contrastes debidos a las superficies vecinas. (...) Así pues, el pintor objetivará sus sensaciones; pintará los contrastes (como también los efectos de la irradiación). Si prepara sobre su paleta, por mezcla pigmentaria, la coloración correspondiente a la que quiere restituir: a) no logrará obtener un degradado, un modelado delicados; b) como toda mezcla de pigmentos tiende al negro, pintará con fango, cuando el ideal sería pintar con el espectro. Pero si disocia los elementos de la coloración, expresa cada uno de ellos con una manchita pululante y juxtapone en tropel las manchas de las diversas series, estas manchas se comportarán como hacen los discos rotativos Muschenbroek del físico: y el ojo, a tres pasos, percibirá su mezcla óptica. De esta división, hacia la cual tendía el impresionismo y cuya codificación precipitó Seurat, resultan: a) el constante cambio, posible punto a punto, de la superficie pintada; b) la luminosidad de la mezcla, por numerosos que sean los componentes, puesto que la suma de los colores-luces daría el blanco.<sup>486</sup>



143. Paul Signac, *Application du Cercle chromatique de Mr. Ch. Henry*, 1888. Litografía a color.

A pesar de que hasta el momento las experimentaciones plásticas impresionistas se hubiesen mantenido casi siempre al margen del desarrollo de las teorías científicas sobre el comportamiento óptico, en la praxis seguirían una metodología similar a la científica, como

<sup>486</sup> FÉNÉON, Félix. "Paul Signac". Ed. orig.: "Paul Signac". *La Plume*, 1 de septiembre de 1891. [SOLANA, Op. Cit., p.293 y 296].



podemos observar en la litografía de Signac (todo un ejemplo de la aplicación de los principios cromáticos y al mismo tiempo una autojustificación de su método). No nos debe extrañar entonces que todo el entramado crítico que rodea al movimiento trate ahora de encontrar justificaciones a través de ella. Es más, escritores como Paul Adam calificarían a la metodología impresionista como completamente *científica*, pues el artista *desdeñando el cocinado de los colores, la maña de mezclas y degradados, obtienen una tinta mediante una simple yuxtaposición de tonos que, vista a cierta distancia, compone el valor buscado, su resultante*<sup>487</sup>; y a partir de la mezcla óptica de los colores consigue *el matiz dominante del aire, sembrado de pinceladas minúsculas sobre masas y terrenos, unifica el cuadro en una sensación general*.<sup>488</sup> O, si se prefiere, la *teoría de Dove: la retina, advirtiéndole que actúan sobre ella distintos haces luminosos, percibe, por alternancias muy rápidas, tanto los elementos coloreados disociados como su resultante*.<sup>489</sup>



144. Paul Signac, *Flessingue (At Flushing, Netherlands)*, 1896. Litografía a color.

<sup>487</sup> ADAM, Paul. "Pintores impresionistas". Ed. orig.: "Peintres impressionnistes", *La Revue contemporaine*, abril de 1886). [SOLANA, Op. Cit., p.214].

<sup>488</sup> Loc. Cit.

<sup>489</sup> *Ibidem* [SOLANA, Op. Cit., p.226].

## 6.4 LA LUZ CIENTÍFICA: APROXIMACIONES AL FENÓMENO FÍSICO

En la octava y última exposición considerada impresionista (1886), comenzaron a perfilarse nuevas tendencias e individualidades: Paul Gauguin, Cezanne, Van Gogh, Rousseau, Toulouse-Lautrec o los definidos como puntillistas, con George Seurat y Paul Signac a la cabeza, propusieron nuevas alternativas estéticas. Las puertas hacia el post-Impresionismo se abrían, y en el espíritu de algunos empezaron a calar aportaciones externas de tipo teórico<sup>490</sup> (el único que permanecería fiel al espíritu auténticamente impresionista sería Bonnard). Este nuevo giro en la estética impresionista también quedó recogido por la crítica. Fénéon, promotor del neoimpresionismo, ya calificó la evolución del estilo como *científico* (su postura puede inferirse del fragmento de texto sobre Signac que introdujimos unos párrafos atrás); mientras que otros continuaron profundizando en temas relacionados con la óptica, como es la complementariedad de los colores, Chevreul por ejemplo. No obstante, el programa marcado por aquellos que se mantuvieron en la defensa teórica del Impresionismo ya había comenzado a desintegrarse y el *modelo oculista* poco a poco iría perdiendo credibilidad, arrastrado por sus propias contradicciones. De hecho el artista ya no se acercaba a la naturaleza desde una perspectiva meramente retiniana, sino que se adentraba en una más conceptual. La técnica se resiente por supuesto: se pierde espontaneidad y se gana en metodicidad, la imagen adquiere una entidad ambigua, se esquematizan las formas y se sintetiza la volumetría, la pincelada se acorta... y lo que es más importante, la luz ya no sólo refleja sobre los cuerpos, sino que prácticamente emana de ellos. Arnheim lo describe así:

*Aquí la unidad pictórica no es el objeto representado: la pintura se compone de puntitos autónomos, cada uno de los cuales posee un único valor de luminosidad y cromático. Esto excluye aún más completamente el concepto de una fuente luminosa rectora y exterior; antes bien, cada uno de los puntos es una fuente luminosa en sí. El cuadro es como un tablero de bombillitas radiantes, cada una de ellas igualmente intensa e independiente de las demás.*<sup>491</sup>

La nueva concepción lumínica fue entendida por los críticos como una aproximación al comportamiento físico de los factores que intervienen en la percepción, aunque no todos

<sup>490</sup> Este interés por la teoría no había sido una característica de los impresionistas, como dijimos la teoría fue una cuestión que sólo preocupó a la crítica. El propio Monet, en una carta escrita poco antes de su muerte, dijo: *Siempre tuve horror de las teorías... sólo tengo el mérito de haber pintado directamente, delante de la naturaleza, intentando plasmar mis impresiones ante los efectos más fugitivos, y lamento aún hoy haber sido la causa del nombre dado a un grupo cuya mayor parte no tenía nada de impresionista*. Las palabras de Monet dan fe de que estas personalidades que ahora se perfilaban claramente, subyacían ya desde los inicios del movimiento. REWALD, *Op. Cit.* p. 452.

<sup>491</sup> ARNHEIM, *Op. Cit.* p.333.

observaron una necesaria apariencia luminosa en los resultados plásticos. Émile Hennequin, quien visitó esa última muestra de los impresionistas, dedicó especial atención a la descripción técnica y, cabe decirlo, científica, de las obras que se exponían:

*No será inútil volver sobre la técnica de estos artistas [Seurat, Signac y Lucien Pissarro] (...) Seurat, que pasa por inventor de la nueva factura, pinta empleando no tintas preparadas sobre la paleta del tono deseado, sino plantando yuxtapuestas una serie de pequeñas pinceladas de tintas puras, que, a algunos pasos, se funden y producen, por un efecto óptico conocido, la tinta deseada. (...)*

*Éste es el procedimiento; es indiscutiblemente ingenioso y posee teóricamente ventajas indiscutibles. Permite imitar muy de cerca la naturaleza, cuyas coloraciones resultan en efecto generalmente de la mezcla óptica de masas o de moléculas diversamente teñidas. Además, ha sido establecido por los físicos (N. Rood, Teoría científica de los colores) que la luminosidad de las mezclas ópticas así obtenidas por yuxtaposición es superior, a veces muy notablemente (50 de violeta + 50 de verde Hooker mezclados sobre la paleta = 21 de violeta + 22,5 de verde + 4 de bermellón + 52,5 de negro, en mezcla óptica), a las tintas obtenidas por la fusión de pigmentos sobre la paleta.*

*Sin embargo, nada más inexacto que esta verdad aparente (...), Seurat no se somete a esta exactitud absoluta (...).*

*Su procedimiento es, pues, un artificio, como todos los procedimientos pictóricos y en este caso conviene juzgarle solamente por su capacidad para plasmar la naturaleza mejor que otros. Ahora bien, cosa extraña para toda persona no advertida, los cuadros de Seurat, como los de los artistas que pintan según su ejemplo, carecen de luz en grado sumo.*

*(...) No sabemos a qué atribuir este hecho; pero existe, y ha debido de sorprender igualmente al crítico inglés Ruskin. En efecto, hablando este último de la pintura, en un pasaje citado por Rood, sobre el punteado, aconseja a los artistas que acompañen cada pincelada de pigmento con una pincelada de blanco «si queréis que el color así añadido parezca brillante». El fracaso de Seurat, precisamente en el punto donde parecía deber realizar un gran progreso, muestra bien claramente que la estética tiene poco que esperar de teorías previas, que ella tiene sus propias leyes, que hay que establecer por la observación y no predecirlas con experimentos de física.<sup>492</sup>*

Hennequin observa que se produce un cambio conceptual sustancial en el estilo impresionista, sobre todo en relación al color, más que formalmente. La paradoja surge cuando, a pesar del sustento físico-teórico de la obra expuesta por Seurat, esta no resulta todo lo luminosa que cupiera esperar, sino más bien agrisada y apagada (apreciación extensible a Signac). Los cuadros presentados adolecían de falta de luminosidad, lo que Hennequin apreció, pero que no supo a qué motivo atribuir. El problema radicaba, entre otras cosas, en un error de base: se pretendía conseguir efectos propios de la mezcla sustractiva de colores a

---

<sup>492</sup> HENNEQUIN, Émile. "La exposición de los artistas independientes". Ed. orig.: "L'Exposition des Artistes Indépendants", *La Vie moderne*, 11 de septiembre de 1886. [SOLANA, Op. Cit., pp.227-228].

través de un proceso de mezcla aditiva. Y claro, pronto toparon con que era imposible aplicar los principios de la mezcla de los colores luz a su representación pigmentaria (un hecho que a diferencia de Hennequin, Fénéon sí que identificó). A esto hay que sumarle que, además, el método acabó coartando la sensibilidad del ojo, limitando su reacción exclusivamente a los estímulos cromáticos. Una serie de factores que contribuyeron a la pérdida de la sensación de conjunto y pureza de los matices; ya que las masas de color se descomponían hasta tal punto que al final la obra se convertía en un juego de complementarios que terminaba por desvirtuar la imagen de la naturaleza. El análisis que Fénéon realiza sobre la obra de Seurat y las conclusiones que extrae son, en este sentido, bastante esclarecedoras<sup>493</sup>:

*Estas pinceladas se efectúan no con un chapuceado de pincel, sino por la aplicación de una siembra de manchitas colorantes. Esta manera de operar tiene las siguientes ventajas:*

*I. Los colores se componen sobre la retina: tenemos, pues, una mezcla óptica. Ahora bien, la intensidad luminosa de la mezcla óptica (mezcla de colores-luces) es mucho más considerable que la de la mezcla pigmentaria (mezcla de colores-materias). Es lo que la física moderna expresa al decir que toda mezcla de colores sobre una paleta es un paso hacia el negro.*

*II. Esta mezcla sobre la retina da al cuadro una vibración luminosa que vivifica su aspecto.*

*III. El modelado, que es imposible traducir exactamente con los rastros de pasta del método tradicional, se obtiene en su infinita delicadeza, puesto que las proporciones respectivas de las gotas colorantes pueden, sobre un espacio muy pequeño, variar infinitamente.*

*IV. La habilidad de la mano se vuelve una cuestión despreciable, puesto que toda dificultad material de factura queda descartada. Bastará con que el ejecutante tenga una visión artística, que sea un pintor, en fin, y no un prestidigitador.*

El planteamiento de descomposición y recomposición de la imagen mediante punteado que propusieron los puntillistas fue visionario. En la actualidad, los medios infográficos aplicados a la estampación gráfica permiten al artista un uso de la trama que confiere a la imagen cierta analogía formal con la obra puntillista. Podemos hablar incluso de una aportación científica en cuanto al análisis que hicieron del comportamiento físico y perceptual de la luz, salvando lo primitivo de sus proposiciones. Pensemos en cómo se generan las imágenes en la pantalla de nuestro ordenador (color luz, RGB); o en los fundamentos del sistema de la cuatricomía para su reconstrucción gráfica mediante yuxtaposición de tramas (conocido como CMYK, y que se fundamenta en la teoría de Newton), o en el método de impresión de las

---

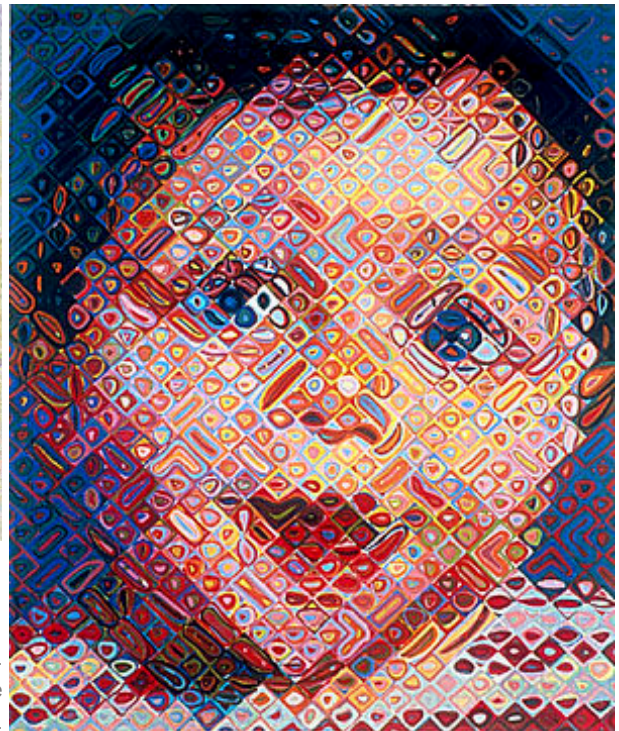
<sup>493</sup> FÉNEON, Félix. "El impresionismo". Ed. orig.: "L'impressionnisme", *L'Émancipation sociale de Narbonne*, 3 de abril de 1887. [SOLANA, Op. Cit., p.237].

impresoras de chorro de tinta (que también construyen las imágenes mediante pequeñas gotitas o puntos de tinta).

Con la cantidad de medios tecnológicos que nos rodean en la actualidad, la creación imágenes a partir de puntos ya no nos asombra. Pero hace más de un siglo suponía todo un reto a la mirada inexperta del espectador. Incluso a finales del siglo XX, cuando la fotografía analógica aún reinaba, se nos hacía imposible pensar en el papel que hoy día juegan los píxeles en la composición de imágenes digitales e infográficas. El punto (o el píxel) entendido como unidad cromática, más allá del puntillismo, ha continuado siendo un recurso creativo muy utilizado. Basta recordar las obras de Lichtenstein, pensar en la reciente modalidad gráfica del pixel-art, o en los métodos que elaboran artistas contemporáneos como Chuck Close.



145. Paul Signac, *St. Tropez: le Port*, 1897-98. Litografía a color.



146. Chuck Close, *Emma*, 2002.  
Xilografía ukiyo-e  
(113 colores estampados a mano).

La técnica que emplea Chuck Close para generar sus imágenes, y más concretamente sus estampas, funciona como una sucesión de retículas abstractas que, una vez imbricadas, construyen la obra. Una fórmula muy similar a la que utilizaron los impresionistas (y más tarde los puntillistas) a la hora de aplicar sus pinceladas. En su trabajo se conjuga la tradición artística con las innovaciones formales y conceptuales de nuestros días. Close imita el mecanismo de la visión como proceso de reproducción, empleando los colores primarios y

generando, a partir de ellos, una amplia gama cromática. Y lo hace a través de un método preciosista y complejo, que se antoja imprescindible dada la infinidad de interacciones cromáticas que encontramos en su obra. El proceso de creación pictórico de Close requiere primero fragmentar y después reelaborar meticulosamente la imagen de la que parte para restaurarla a través del particular prisma de su mirada. Dicho proceso es, si cabe, aún más metódico en su obra gráfica, para cuya construcción Close debe gestionar minuciosamente el orden de estampación de los colores y de los tonos, pues de su justa ubicación dependerá la posterior recomposición óptica de la imagen. El espectro de color y de matices en Close raya lo fotográfico, ya que tan sólo en una de sus imágenes puede llegar a utilizar más de un centenar de colores. Sin embargo, el resultado es una obra donde la luz, dependiente del brillo de los colores, adquiere una vibración muy similar a la que desprenden las piezas de los puntillistas.

Pero si continuamos tirando del hilo aún podemos ir más allá. El estilo puntillista presenta, de forma embrionaria, los rasgos básicos del propio arte digital. En este sentido el uso que Seurat o Signac hicieron del punto no sólo se asemeja al papel que juega hoy en día el píxel dentro de la imagen digital, como decíamos, sino que también lo hace en tanto en cuanto plantea la representación como una virtualidad. Según Donald Kuspit, uno de los críticos contemporáneos más destacados, *la pintura de Seurat es una catástrofe en ciernes, un Apocalipsis virtual. Se trata, de hecho, de las primeras imágenes que se presentan explícitamente como una realidad virtual y que, en consecuencia, sostienen que la realidad es siempre virtual. (...) Para él, las vibraciones de la luz y el color son una clase de inexpressivo código Morse (...)*<sup>494</sup>. Esa virtualidad a la que hace referencia es producto de la recomposición que hace el ojo, en su tendencia a unir elementos próximos, de todas esas pequeñas pinceladas. La imagen final es por lo tanto virtual, pero no por eso irreal o ficticia. Es una construcción sostenida por la matriz de las sensaciones, la misma que soporta toda percepción humana del mundo. Para Kuspit, buena parte del nuevo (y exitoso) arte digital ya existía en forma de arte como puntillismo. Pues el ojo del puntillista funcionaba como una matriz de sensaciones similar a los medios infográficos con los que hoy generamos imágenes digitales. Toda una aproximación al comportamiento físico de la luz y el color que también enlaza con la

---

<sup>494</sup> **KUSPIT**, Donald. "The Matrix of Sensations" [en línea] *Euroart and Beyond*. Nº 11 (invierno 2010). Disponible en web: <<http://www.euroartmagazine.com/new/?page=1&content=131#wrtr>>, [consulta: 12 de febrero de 2010]. En "The Matrix of Sensations", Kuspit propone una tesis arriesgada pero muy original por la que relaciona el trabajo realizado por los artistas del avant-garde con el arte digital contemporáneo.

idea de *matriz intangible* a la que Kako Castro y Ana Soler aluden constantemente<sup>495</sup> cuando tratan la problemática de la estampación digital.

## 6.5 INFLUENCIAS LUMÍNICAS DEL JAPONISMO

Llegados a este punto y una vez vista la evolución del concepto lumínico a lo largo de la breve pero intensa historia del Impresionismo<sup>496</sup>, debemos hacer una regresión a los inicios, para adentrarnos nuevamente dicha evolución pero a través del arte gráfico, una línea de trabajo de considerable importancia dentro del movimiento. En este sentido cabe decir que, aunque la pintura se consolidara como el principal medio de expresión impresionista, el papel que estos artistas concedieron a la estampa dentro de su producción no había tenido precedentes en grupo alguno con anterioridad a ellos. Entre la pintura y la gráfica se produjo una interesante retroalimentación que enriqueció inestimablemente a esta última, sobre todo en relación al vínculo con la luz que nos interesa (pues no en vano, era el eje de las propuestas impresionistas). El grabado calcográfico, la xilografía, la recién estrenada litografía y los nuevos medios fotográficos (como el heliograbado) fueron no sólo una vía de expresión complementaria, sino que en muchos casos reportaron valiosas contribuciones técnicas, formales y conceptuales al movimiento. El grabado oriental, que llegó a Europa a finales del XIX, supuso una revelación estética de repercusiones insospechadas en la construcción lumínica de las obras impresionistas, lo que sin duda también influyó en que éstos se interesaran por la estampa. Comenzaremos analizando su influencia sobre la obra impresionista y el concepto lumínico que le sustenta para dar paso posteriormente al estudio de la labor gráfica que llevó a cabo dicho movimiento: (...) *y por primera vez, el público pudo apreciar las tendencias de los que eran llamados, no sé por qué, los japoneses de la pintura.*<sup>497</sup>

---

<sup>495</sup> Cfr. **AAVV**. *La matriz intangible. Intermedios*. Castro, Kako y Soler, Ana (coord.). Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones, 2004.

<sup>496</sup> Breve si consideramos el año de partida del movimiento como el de la primera exhibición, 1874, y el de su disolución como el de la última muestra, 1886. Pues como hemos dicho, las raíces del movimiento se hunden tiempo atrás, y sus repercusiones, ya disgregadas e incluso individualizadas, continuarían mucho después.

<sup>497</sup> **CASTAGNARY**, *Art. Cit.* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.55]. [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.55].

Tras la apertura del mercado japonés a occidente, en 1867, la entrada del arte nipón en Francia se hizo habitual. En esa misma década el influjo del grabado japonés en la obra impresionista comenzó a hacerse notar. La historia nos cuenta que el primer contacto de los impresionistas con la estética oriental fue por medio de Félix Bracquemond (aunque los datos al respecto no son determinantes). Bracquemond (diseñador y artista gráfico ligado generacionalmente al Impresionismo) afirmó haber sido el primero en percatarse de que un envío de platos de porcelana llegados a la tienda del también grabador Delâtre desde Japón, venía envuelto en estampas de Hokusai. Asombrado por las novedosas composiciones japonesas, asimétricas, sustentadas en planos de color de una pureza tonal exquisita, mostró los grabados a sus amigos impresionistas, quienes automáticamente quedaron prendados de ellas<sup>498</sup>. El impacto de los recursos plásticos que utilizaban los grabadores japoneses quedó fijado en la retina de los artistas impresionistas. Ese fue el momento en el que el arte oriental empezó a calar en la cultura europea. Primero en las obras impresionistas, no sólo pictóricas, también en sus estampas, como se aprecia en las claras evocaciones niponas que se desprenden de las litografías de Edgar Degas; y después en las post-impresionistas, donde ese influjo es, si cabe, aún más notable, muy especialmente en los carteles de Henri de Toulouse-Lautrec, y en las estampas del grupo *Les Nabis*. De hecho se sabe que en 1890 el galerista Samuel Bing organizó una exposición en la que se presentaba al público una importante colección de xilografías *Ukiyo-e hanga* en L'Ecole Supérieure des Beaux Arts<sup>499</sup>, y que a ella asistieron Toulouse Lautrec, Vuillard y Bonnard, entre otros. Era el primer paso hacia el actual multiculturalismo, del que seguimos encontrando numerosos reflejos en la estampa. Reproducimos como ejemplo una estampa de Kiki Smith, cuya elegancia conecta con la sutileza del trazo y composición que los artistas japoneses emplean en sus xilografías.

---

<sup>498</sup> Bracquemond se dedicaría a pasar, casi literalmente, los motivos japoneses a sus propias porcelanas.

<sup>499</sup> **FERNÁNDEZ DEL CAMPO**, Eva. "Las fuentes y los lugares del Japonismo" [en línea]. *Anales de Historia del Arte* [revista electrónica anual]. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Nº 11 (2001), pp. 329-356. Disponible en web: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA0101110329A.PDF>> [consulta: 6 febrero 2006]. p.335.





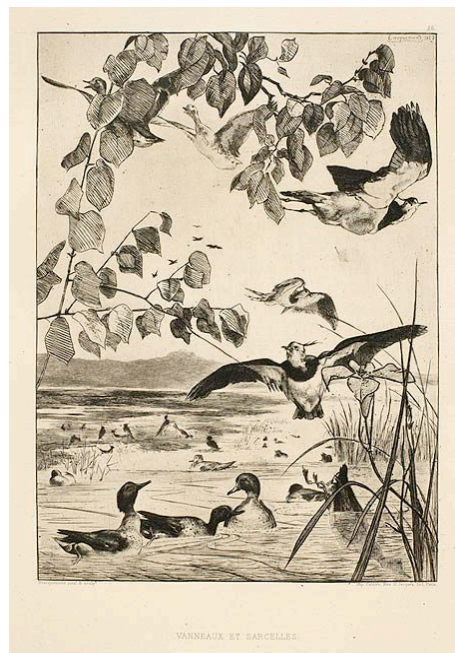
147. Diseño de Félix Bracquemond. *Plato: Tormenta*, 1876. Fabricado por Haviland & Co.



148. Utagawa Hiroshige, *Swallow and Pine Tree*, periodo Udo, s.XIX. Xilografía a color.



149. Utagawa Hiroshige, *Green Bird on Blossoming Plum Branch*, periodo Udo, s.XIX. Xilografía a color.



150. Félix Bracquemond, *Lapwings and Teals*, 1863. Aguafuerte.



151. Kiki Smith, *Bird with Blossoms*, 2004. Aguafuerte.

Lo que entusiasmó a los impresionistas de la estampa japonesa fue la sencillez con la que se lograba plasmar la luz. Supuso toda una nueva experiencia visual en cuanto a color y tratamiento. Ciertamente las imágenes de factura oriental se caracterizan por la elección de una gama tonal armoniosa, en la que los colores mates denuncian la amortiguada claridad de sus atmósferas. Los teóricos impresionistas trataron de hallar una razón fisiológica que explicase porqué el arte japonés era sensible a una fórmula de representación de los fenómenos lumínicos tan exquisita. Podía ser la luz de su lugar de origen, o tal vez la forma de observarla:

*A este respecto se ha hablado de los japoneses, y se ha pretendido que estos pintores no iban más allá de imitar las estampas en colores sobre papel que se hacen en Japón.*

*(...) Y si el instinto de los pueblos de Asia que viven en el perpetuo deslumbramiento del sol los ha impulsado a reproducir la sensación constante que les impresionaba, es decir, la de los tonos claros y mates, prodigiosamente vivos y ligeros, y de un valor luminoso difundido casi igualmente por todas partes, ¿por qué no interrogar a este instinto situado, para observar, en la misma fuente del resplandor solar?*

*El ojo melancólico y altivo de los hindúes, los grandes ojos lánguidos y absortos de los persas, el ojo oblicuo, vivo, móvil de chinos y japoneses ¿no han sabido mezclar en sus grandes clamores de color algunas finas, dulces, neutras, exquisitas armonías de tonos?*<sup>500</sup>

Como decíamos, el arte oriental aportó una nueva perspectiva cromática. Una solución a la que los europeos no habían podido llegar, pues se encontraban demasiado absortos con su propia herencia artística como para proponer una revisión radical de sus axiomas. Los pertenecientes a ese nuevo grupo de *independientes*, incomodados por el estatismo de las estructuras académicas, tuvieron suficiente arrojo como para deshacerse del amparo de una estética aceptada y alabada por el público. Los impresionistas lavaron los ojos con los que el arte estaba acostumbrado a mirar, e iniciaron un nuevo acercamiento visual a la naturaleza, desde una perspectiva absolutamente renovada que cuestionaba la validez de la herramienta clave del artista: su propia percepción. La síntesis tonal de la imaginería japonesa ofrecía ahora nuevos modelos de representación; la posibilidad de acogerse a una actitud abierta ante la realidad, a través de la cual el artista podía deshacerse de sus prejuicios visuales y afrontar la obra con una nueva lógica perceptiva. En *Los pintores impresionistas* (un auténtico alegato sobre el arte moderno de quien fuera crítico de arte y uno de los primeros coleccionistas de obra impresionista, Théodore Duret), aparece la siguiente reflexión:

---

<sup>500</sup> DURANTY, *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.82].

A lo que los impresionistas debían a sus predecesores ha venido a sumarse la influencia del arte japonés. (...) Cuando se ha tenido ante los ojos imágenes japonesas en las que se extendían uno junto a otro los tonos más contrastados y más agudos, se ha comprendido al fin que, para reproducir ciertos efectos de la naturaleza hasta ahora descuidados o juzgados imposibles de plasmar, había procedimientos nuevos que era útil intentar. Pues estas imágenes japonesas que tanta gente ha tomado al principio por abigarradas son de una fidelidad impresionante. Pregúntese a los que han visitado el Japón. Por mi parte, a cada momento encuentro, en un abanico o en un álbum, la sensación exacta de escenas y paisajes que he visto en Japón. Miro un álbum japonés y me digo: sí, así es como me apareció el Japón; así, bajo su atmósfera transparente y luminosa, se extiende el mar, azul y coloreado; éstos son los caminos, los caminos bordeados de este bello cedro, cuyas ramas cobran toda suerte de formas angulosas y extrañas; éste es el Fuji-Yama, el más alto de los volcanes, y también las masas de ligero bambú que cubren las colinas, y en fin, el pueblo hormigueante y pintoresco de ciudades y aldeas. El arte japonés plasmaba aspectos particulares de la naturaleza con métodos de colorido audaces y nuevos, no podía dejar de llamar la atención de los artistas inquietos, y así ha influido poderosamente en los impresionistas. Cuando los impresionistas (...) comprendieron los procedimientos tan nuevos y tan audaces del colorido japonés, partieron de estos puntos adquiridos para desarrollar su propia originalidad y abandonarse a sus sensaciones personales.<sup>501</sup>



152. Katsushika Hokusai, *Tormenta bajo la cumbre (Sanka haku'u)* de la serie *Treinta seis vistas del Monte Fuji (Fugaku sanjû-rokkei)*, Japón, aprox. 1830-1833. Xilografía a color.

Con estas palabras Duret vino a subrayar una de las principales diferencias entre el arte occidental y oriental, la que reside precisamente en la sensibilidad hacia nuestro entorno. Dicha sensibilidad es producto de la forma de mirar. Una idea que difundió Junichiro Tanizaki, uno de

<sup>501</sup> **DURET**, Théodore. *Claude Monet*. Ed. orig.: prefacio del catálogo de la exposición de Monet en la galería La Vie Moderne, junio de 1880. [**SOLANA**, Op. Cit., p.123].

los mayores escritores de la literatura japonesa de la primera mitad del siglo XX, y con la que sentimos una especial identificación. Analizamos a continuación una serie de párrafos extraídos del ya clásico ensayo *El elogio de la sombra* que nos ayudarán a trazar un esquema básico de las claves perceptivas orientales. Esta pequeña y deliciosa obra de Tanizaki desarrolla la idea medular del pensamiento estético oriental en relación a la percepción de los ambientes lumínicos. Trataremos pues de utilizar sus reflexiones para adentrarnos someramente en el concepto atmosférico oriental y poder entender, al menos en parte, las causas por las cuales una cultura tan lejana y dispar a la europea ha influido tan acusadamente en la evolución plástica occidental:

*A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás. En estas condiciones, es evidente que las paredes enlucidas deben ser recubiertas de un color uniforme para no perturbar esa claridad; aunque el color de fondo puede variar ligeramente de una habitación a otra, la diferencia en todo caso sólo puede ser ínfima. No será una diferencia de tinte, sino más bien una variación de intensidad, poco más que un cambio de humor en la persona que mira. De este modo, gracias a una imperceptible diferencia en el color de las paredes, la sombra de cada habitación se distingue por un matiz de tono.<sup>502</sup>*

Sin duda, la percepción atmosférica oriental dista mucho de la nuestra. Para un japonés la magia de un ambiente determinado se materializa en infinidad de tonos intermedios entre la luz y la sombra, pues el ojo nipón está culturalmente entrenado en la distinción de la mínima variación de intensidad. Mientras que para los occidentales con frecuencia son el contraste, el resplandor de las superficies y los colores brillantes, los elementos de atracción:

*Diríjase ahora a la estancia más apartada, al fondo de alguna de esas dilatadas construcciones; los tabiques móviles y los biombos dorados, colocados en una oscuridad que ninguna luz exterior consigue traspasar nunca, captan la más extrema claridad del lejano jardín, del que les separan no sé cuántas salas: ¿no han percibido nunca sus reflejos, tan irreales como un sueño? Dichos reflejos, parecidos a una línea del horizonte crepuscular, difunden en la penumbra ambiental una pálida luz dorada, y dudo que en ningún otro sitio pueda el oro tener una belleza más sobrecogedora.*

*Algunas veces, al pasar por delante, me he vuelto para mirarlos de nuevo una y otra vez; pues bien, a medida que la visión perpendicular va dando paso a la visión lateral, la superficie del papel dorado se pone a emitir una suave y misteriosa irradiación. No es un centelleo rápido sino más bien una luz intermitente y nítida, algo así como la de un gigante cuya faz cambiara de color. A veces, el polvo de oro que hasta entonces sólo tenía un reflejo atenuado, como adormecido, justo cuando*

---

<sup>502</sup> **TANIZAKI**, Junichiro. *El Elogio de la sombra*. 14ª ed. Julia Escobar (trad). Madrid: Ediciones Siruela, 2003. Biblioteca de Ensayo I. Ed. orig.: *Éloge de l'ombre*. Japón: Chuokoron-Sha, 1933. p. 46

*pasas a su lado se ilumina súbitamente con una llamarada y te preguntas, atónito, cómo se ha podido condensar tanta luz en un lugar tan oscuro.*<sup>503</sup>

La penumbra, en el caso oriental, resulta esencial en la percepción cromática, pues matiza los tonos y desecha los incómodos y cegadores brillos. Es una forma de entender la luz muy similar a aquella de los bizantinos, con sus basílicas recubiertas de mosaicos dorados refulgiendo bajo lámparas titilantes. Un gusto por la luz suave y aterciopelada que en la estampa japonesa se manifiesta, por ejemplo, en los colores mates de sus xilografías, en los suaves tránsitos tonales que hacen las veces de fondos degradados en sus escenas, en la afelpada y delicada textura de los papeles que utilizan como soporte... o en la sensibilidad que artistas gráficos como Okumura Masanobu<sup>504</sup> demostraron hacia esos brillos amortiguados de la que nos habla Tanizaki, mezclando sus tintas con lacas y colas para dar más profundidad a los negros, pero también al color. Incluso a veces se espolvoreaban polvos de mica, oro o plata sobre una primera capa que hacía las veces de fondo, y para cuya estampación se sustituía la tinta por una suerte de pegamento sobre el que se espolvoreaban dichos materiales. Una técnica que utilizaron Utamaro y sus sucesores. Basta calcular la sutileza perceptiva que requerían esas imágenes para comprender el grado de matices que el artista japonés veía en la luz:

*Dicen que el papel es un invento de los chinos; sin embargo, lo único que nos inspira el papel de Occidente es la impresión de estar ante un material estrictamente utilitario, mientras que sólo hay que ver la textura de un papel de China o de Japón para sentir un calorcillo que nos reconforta el corazón. A igual blancura, la de un papel de Occidente difiere por naturaleza de la un hosho [papel japonés de alta calidad, grueso y totalmente blanco, reservado a los edictos imperiales] o un papel blanco de China. Los rayos luminosos parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que la del hosho o del papel de China, similar a la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe blandamente. Además, nuestros papeles, agradables al tacto, se pliegan y arrugan sin ruido. Su contacto es suave y ligeramente húmedo como el de la hoja de un árbol.*<sup>505</sup>

---

<sup>503</sup> *Ibidem* p.52-53

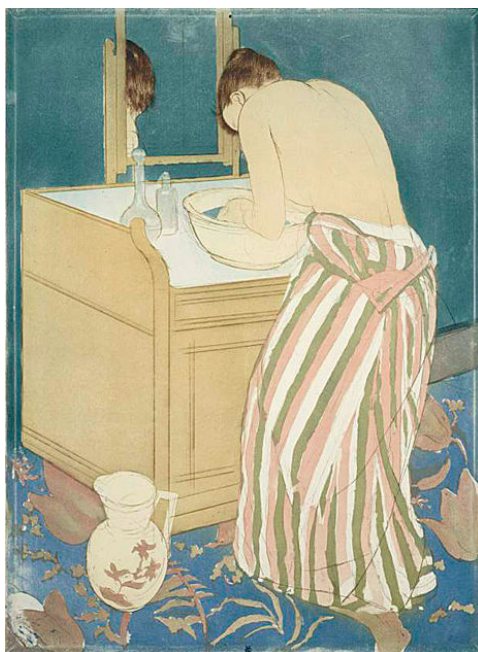
<sup>504</sup> Es la técnica conocida como Urushi-e. Okumura Masanobu fue quien la ideó, a mediados del siglo XVIII aproximadamente.

<sup>505</sup> *Ibidem* p.27.





153. Kitagawa Utamaro, dos estampas de la serie *Diez estudios en fisonomía femenina* (*Fujin sogaku juttai*). Japón, periodo Edo, 1791-1792. Xilografía a color sobre fondo en mica.



154. Mary Cassatt, dos estampas de la serie *The Bath*, 1891. Mezzotinta y punta seca.

También Rembrandt experimentó estampando sobre toda clase de papeles, incluidos aquellos que caían en sus manos llegados directamente de oriente y que trabajaba con especial atención. Supo valorar, sin duda, la función que un papel sabiamente escogido podía tener como vehículo de expresión de la luz en la obra gráfica. No en vano la manera en que Rembrandt trabajó el claroscuro en sus obras, en cierta forma, demostraba una sensibilidad rayana a la oriental. Pensemos sino en los finos rayados que hacía en sus óleos, sobre la pintura aún fresca, para sonsacar los colores dorados de las capas base; o en como entendió que en el grabado, detalles tan delicados como la forma de entintar, o el tono y la textura del papel, podían ser factores sensitivos determinantes a la hora de marcar la diferencia entre dos imágenes *a priori* iguales. Una serie de sutiles pero fundamentales matices sensoriales que son distintivos de la obra gráfica, y que Tanizaki sabría apreciar en su justa medida:

*Algunos dirán que la falaz belleza creada por la penumbra no es la belleza auténtica. No obstante, como decía anteriormente, nosotros los orientales creamos belleza haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. (...) Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.*<sup>506</sup>

Nuevamente nos hallamos ante la consabida dualidad luz-oscuridad que ya utilizaran los románticos. No obstante, si bien la manera romántica de emplear el claroscuro como medio a través del cual densificar la riqueza visual de sus imágenes y velar aquellas partes de la escena que debía completar el espectador, pudiera comulgar de algún modo con esa media-visión a la que hacía referencia Tanizaki, evidentemente ellos lo hicieron con una intención muy diferente. Mientras que para el grabador oriental el empleo de la sombra constituye una forma de ambientar su mundo, un mundo que concibe como fugaz, pero real, en el que desarrolla sus actividades vitales<sup>507</sup>, para el romántico es una forma de ocultación que sirve para elevar al espectador más allá de lo terrenal, a lo imaginario. De hecho la estética de las obras

<sup>506</sup> *Ibidem* p.69

<sup>507</sup> Asai Ryōi, el famoso escritor japonés del periodo Edo, dijo: *Solo vivimos para el instante en que admiramos el esplendor del claro de luna, la nieve, la flor del cerezo y las hojas multicolores del arce. Gozamos del día excitados por el vino, sin que nos desilusione la pobreza mirándonos fijamente a los ojos. Nos dejamos llevar -como una calabaza arrastrada por la corriente del río- sin perder el ánimo ni por un instante, esto es lo que se llama el mundo que fluye, el mundo pasajero.* Esta es la idea que mueve al artista del Ukiyo-e. En **RYŌI**, Asai. *Leyendas del mundo flotante o Narraciones sobre el mundo efímero de las diversiones*. Kyoto, 1661. De su descripción se desprendió el significado del Ukiyo-e, las estampas del mundo que fluye.

románticas y las orientales poco tienen que ver en la práctica. Esa conexión con lo real que tenían las xilografías japonesas fue en gran medida lo que cautivó al impresionista, empeñado en adoptar una actitud de continua observación directa similar a la que las estampas de aquellos desconocidos artistas dejaban entrever.

*La sensibilidad para captar el arabesco en lugar del volumen, la superficie pictórica autónoma en lugar del espacio ilusionista, el valor del punto y la línea, el color y el ritmo, en lugar del valor representativo; y ante todo la sensibilidad para reproducir los sentimientos expresivos en lugar de la imitación de la naturaleza*<sup>508</sup>, esos fueron los valores que el artista impresionista buscaba y que encontró en la estampa japonesa. Como hemos podido apreciar en las mezzotintas de Mary Cassatt que hemos incluido para compararlas con las de Utamaro, fue muy revelador para los impresionistas el modo en que el artista japonés prescindía del claroscuro (entendido como sombreado, como tránsito gradual y continuo entre tonos que ganan intensidad conforme el negro pierde porcentaje en la mezcla pigmentaria y el color gana en saturación). Observaron que cuando los grabadores orientales utilizaban el sombreado lo hacían sintéticamente y en momentos puntuales; incorporándolo a la imagen como un elemento prácticamente aislado. Una fórmula habitual era, por ejemplo, el uso de una banda degradada, que solía representar el cielo y que se situaba pegada al margen superior de la estampa; o bien introducían un plano transitorio que ocupaba parte de la escena y que ocasionalmente interfería con otros planos tonales. Las primeras muestras de esa clase de empleo del degradado las encontramos en los paisajes grabados por los maestros del *Ukiyo-e* de la primera mitad del siglo XIX, a finales del periodo Edo japonés. Especialmente en las estampas de Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige, u otros como Shotei Hokuju, Utagawa Kunisada y Utagawa Kuniyoshi<sup>509</sup>. El uso de degradados tonales fue una característica tan arraigada en la estampa japonesa que aún hoy pervive en la obra de muchos artistas gráficos contemporáneos. Por supuesto entre los orientales, como en las serigrafías del nipón Tetsuro Sawada, pero también entre los occidentales, como se puede observar en las litografías de la

---

<sup>508</sup> ZACHARIAS, Thomas. "Cereza-madera-flores". En: FAHR-BECKER, Gabriele. *Grabados japoneses*. Italia: Taschen, 2002. p.30.

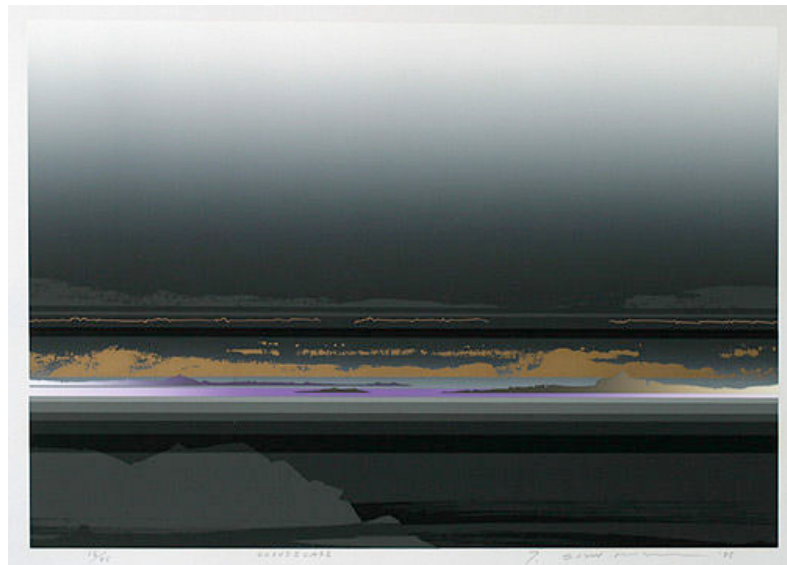
<sup>509</sup> Esta forma de arte comenzó con las xilografías monocromas de Hishikawa Moronobu y alcanzó su mayor grado de popularidad durante el periodo Edo, en la segunda mitad del siglo XVII. Aunque hoy se relacione con la estampa, su ámbito también comprendió a la pintura. El *Ukiyo-e* puede ser categorizado en varias etapas: el periodo Edo, (que comprende desde los orígenes del *Ukiyo-e*, en 1670, hasta cerca del año 1867), el Meiji (hasta 1912), el Shin Hanga (hasta 1962) y el último, el Susaku Hanga (es el más influenciado por el arte occidental).



carpeta *Color Numeral Series*, de Jasper Johns, uno de los artistas que más han contribuido a la difusión del arte gráfico americano entre los pertenecientes a su generación.



155. Utagawa Hiroshige, *Evening bell at Mii Temple (Mii banshō)*, periodo Edo, 1834. De la serie *De las ocho vistas del lago Biwa (Ōmi hakkei no uchi)*. Xilografía a color.



156. Tetsuro Sawada, *Cloudscape*, 1985. Serigrafía.



157. Jasper Johns, *Colour Numeral Series (Figure 1 & 8)*, 1969. Litografía.

Y es que los japoneses tenían una forma de percibir la realidad que no dejaba de asombrar a los impresionistas. Louis Gonse transcribe una anecdótica conversación en la que recoge el parecer de un colega oriental al preguntarle sobre una obra de Claude Monet:

*Un amigo japonés, cuya opinión nos gusta interrogar en materia de arte europeo me confesaba (...) "Me imaginaba en el primer momento que los personajes tomaban cuerpo e iban a salir de la tela para hablarme; sensación (...) que he experimentado rara vez en vuestras exposiciones de pintura". El juego de tonos vivos le asombraba menos, al estar su ojo acostumbrado desde la infancia a recibir una mayor dosis de luz que el nuestro. Es sabido que la vida japonesa es una vida al aire libre. La sombra no existe para el pintor del Japón.*<sup>510</sup>

Pero no es que la sombra no existiera (Tanizaki recalcó continuamente el papel visual de la sombra en la vida cotidiana japonesa), es que su concepción no coincidía con los términos representacionales en los que se trabajaba en occidente. Para el artista oriental la sombra es una cuestión de intensidades y transparencias tonales -las cuales actúan como finos velos ambientales que se van interponiendo ante la visión espacial-, y no un indicio de tridimensionalidad en el sentido del sombreado de la forma. Es por lo tanto comprensible que el impresionista, que conoce el arte oriental a través de sus estampas, concluya que la concepción ambiental de esta cultura prescinde de la sombra como elemento esencial en la

<sup>510</sup> GONSE, Louis. "Manet". Ed. orig.: "Manet", *Gazette des Beaux-Arts*, febrero de 1884. [SOLANA, Op. Cit., p.201].

representación de la naturaleza y tome como ejemplo la estructura (o mejor, estratificación) cromática de las imágenes a las que tiene acceso para organizar sus composiciones. La armonía en los colores que caracterizó al grabado japonés se tradujo, en el nuevo estilo europeo, como una modulación de complementarios, que sustituía a la sombra. Un caso sobresaliente que ilustra claramente esa fórmula de hacer es el de Lautrec, quien alterna el uso de las áreas de color (unas veces lisas, otras texturadas) con la línea sintética y certera que delimita los contornos de la forma:

*La aparición entre nosotros de los álbumes e imágenes japoneses ha rematado la transformación, iniciándolos en un sistema de coloración absolutamente nuevo. Sin los procedimientos que nos han sido divulgados por los japoneses, todo un conjunto de medios hubiera permanecido desconocido para nosotros. Hay en ello una cuestión de fisiología.<sup>511</sup>*



158. Henry de Toulouse-Lautrec, *The English Man at the Moulin Rouge*, 1892. Litografía.

La cuestión fisiológica a la que se refiere Duret<sup>16</sup> es producto de la capacidad de *agudeza visual* del ojo oriental, cuyo desarrollo atribuye a su ejercitación en ambientes libres de turbiedad atmosférica; lo que cree, es el motivo de que el artista japonés observase la naturaleza con una definición tonal inusitada en occidente. Como decíamos, la solución que el impresionista encontró para alcanzar dicha definición fue la renuncia al claroscuro. Esto es, la

<sup>511</sup> DURET, *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.158].

práctica eliminación del sombreado y la construcción de la forma a partir de los cambios de color objetuales, de los contrastes entre la brillantez y texturación de las diferentes superficies:

*El ojo japonés, dotado de una agudeza particular, ejercitado en el seno de una luz admirable, en una atmósfera de una limpidez y una transparencia extraordinarias, ha sabido ver al aire libre una gama de tonos agudos que el ojo europeo no había visto nunca y, abandonado a sí mismo, probablemente no hubiera descubierto nunca. Observando la naturaleza, el paisajista europeo había como olvidado la coloración propia de los objetos, apenas veía sino la luz y la sombra, casi siempre la sombra; de ahí que bajo el pincel de tantos pintores, el pleno campo se recubriera de una negrura opaca y de eternas tinieblas. Los japoneses, por su parte, no han visto la naturaleza en duelo y en la sombra; ella se les aparece, por el contrario, coloreada y llena de claridad; su ojo ha discernido sobre todo la coloración de las cosas, y ha sabido armonizar uno junto a otro, sobre la seda o el papel, sin atenuarlos, los tonos más contrastados y variados que los objetos percibidos en la escena natural les daban.<sup>512</sup>*

La influencia del arte japonés en las obras impresionistas fue, según muchos, impagable. Pero lo que a juicio de unos suponía una feliz ayuda para la evolución del arte europeo, para otros debía ser una cuestión a tratar con prudencia, pues corrían el riesgo de hacer un uso mesurado de estas propuestas estéticas y caer en la *fruslería decorativa*<sup>513</sup>. De hecho, y a pesar de que la influencia del arte oriental en las obras impresionistas ha quedado probada, aún hubo quien no acababa de dar sentido a los paralelismos que otros críticos habían establecido: *La calificación de japoneses que se les dio al principio no tenía ningún sentido. Si hay que caracterizarlos con una palabra que los explique, habrá que inventar el término nuevo de impresionistas.*<sup>514</sup>

## 6.6 EXPLOSIÓN GRÁFICA: EL CASO IMPRESIONISTA

Como acabamos de ver, la influencia que ejerció la estampa japonesa en la evolución del concepto lumínico que elaboraron los impresionistas fue determinante en muchos aspectos. De la misma forma que también lo fue la aportación que éstos hicieron al arte gráfico a través de su práctica. La relación que mantuvo el movimiento con la estampación fue fundamental para

<sup>512</sup>Loc. Cit.

<sup>513</sup> De hecho, Bonnard llegó a recibir el apodo de “Nabi Japonard”. Zola fue uno de esos que advirtió de los peligros de caer en la nueva moda oriental: *si la influencia del japonismo ha sido excelente para sacarnos de la tradición del betún y hacernos ver las alegrías rubias de la naturaleza, una imitación deliberada de un arte que no es ni de nuestra raza ni de nuestro medio terminaría por no ser más que una moda insostenible.* ZOLA, [“El naturalismo en el Salón”], Art. Cit. [SOLANA, Op. Cit., p.152].

<sup>514</sup> CASTAGNARY, Art. Cit. [SOLANA, Op. Cit., p.67].

su desarrollo, pues marcó un punto de inflexión en su historia, sobre todo en lo que respecta a la concepción de la idea de estampa original que actualmente manejamos. No obstante, el vínculo entre el impresionista y el grabado es especialmente significativo para nuestra investigación por un motivo añadido, y es que incide de pleno en ese otro nexo que estamos estudiando: el que existe entre la imagen estampada y la expresión de la luz. El caso del grabado impresionista fue, en este sentido, singular e irrepetible; en cuanto a que sólo pudo darse en los términos y circunstancias que tuvieron lugar en Francia (y más concretamente en su epicentro cultural, en París) durante el siglo XIX. Ya lo advirtió Ivins en uno de sus artículos, *en ningún país ni en ningún periodo anterior a 1800 se produjo tal cantidad de estampas ni en número ni en interés como se hizo en Francia desde ese año*<sup>515</sup>.

Durante esos años confluyeron tres factores decisivos en la configuración de la gráfica moderna que no en vano vinieron a subrayar, si cabe aún más, su relación con la expresión de la luz. Por un lado, esta regeneración del grabado coincidió con la aparición de nuevas técnicas de estampación, como la litografía, que abría las puertas de par en par hacia la gráfica polícroma. Por otro con la invención de la fotografía, que exoneraba a la estampa de su función reproductiva. Y por último, con el momento de auge del Impresionismo. Fueron precisamente los artistas de este movimiento, interesados por la luz y el color, los artífices de la redefinición del concepto de estampa. Predispuestos a explorar nuevos territorios, no tuvieron reparo en codearse, aún siendo profanos en la materia, con las técnicas de estampación y precisamente, esa falta de reparo fue la que les llevó a abrir nuevas y valiosas vías de experimentación gráfica; pues ellos no entendieron el grabado como un vehículo de mera reproducción, sino como un medio de expresión plástica tan relevante como pudiera ser la pintura. A ellos debemos en gran medida el concepto que hoy día tenemos de estampa original.

Mientras en otros países como Inglaterra o Alemania, se había ido construyendo una conciencia del pintor como profesional de estatus elevado (cuyas aspiraciones con frecuencia pasaban por formar parte de la Real Academia, por ejemplo entre los anglosajones, o de convertirse en profesores de renombre, como sucedía con los germanos), en Francia el artista, especialmente el impresionista, no había desarrollado esa visión de sí mismo como personaje perteneciente a una clase social superior. De ahí que entre los creadores galos y las técnicas de estampación no se diese ese distanciamiento que sin embargo sí fue común en otros

---

<sup>515</sup> **IVINS**, Williams M. Ivins, Jr. "Of French Prints since 1800", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Vol 36, N° 36 (marzo 1941). p.59. Artículo disponible en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

ámbitos artísticos. Aunque en toda Europa siempre hubo casos extraordinarios en los que el pintor se involucró con el arte gráfico (el más reciente el de Goya en España) lo más habitual en esa época fue que entresijos de laboratorio quedasen en manos de grabadores profesionales; exceptuando, decíamos, lo que ocurrió en suelo francés.

No obstante, la historia reciente de la gráfica francesa había contado con una nutrida plataforma de grabadores a lo largo de todo el XIX. Los más importantes fueron Ingres y Delacroix durante la primera mitad, cuyo relevo tomó la Escuela de Barbizon (Daubigny, Rousseau y Corot) a mediados de la centuria. La Escuela de Barbizon influyó notablemente en el grupo de los impresionistas, pues a pesar de enmarcarse en la corriente realista, mostró un claro interés por el paisaje y el estudio directo del natural. Todo este bagaje debió de haber contribuido a la educación visual del nuevo grupo; lo que unido a la atracción que despertó en ellos el mundo de la estampa japonesa, debió alentar a que algunos de los impresionistas probaran suerte en el grabado.

La mayoría de los componentes del grupo impresionista que se introdujeron en el mundo de grabado no fueron profesionales y, si tenían experiencia previa, era escasa. Sencillamente se sintieron atraídos por las posibilidades plásticas de los procedimientos gráficos, enfrentándose a ellos con esa actitud libre de prejuicios que les caracterizaba. El tratamiento que los impresionistas dieron a sus imágenes estampadas corrió en paralelo a sus convicciones pictóricas; trabajaron la luz y el color de la misma forma que lo hicieron en sus telas, pero empleando los recursos que les ofrecían las técnicas de estampación. Se sirvieron de todo tipo de procedimientos para la elaboración de sus imágenes: de la xilografía, del buril, del aguafuerte... pero sobre todo hubo dos revoluciones técnicas que resultaron fundamentales en sus trabajos gráficos y en la ampliación de las posibilidades lumínicas y coloristas que les brindaba la estampa: la nueva técnica xilográfica y la recién estrenada litografía.

La primera de las innovaciones fue producto de la contribución que Thomas Bewick hizo a la xilografía al utilizar las herramientas de la talla en cobre para dibujar sobre tacos de madera

de boj<sup>516</sup>. Su método, sencillo pero muy efectivo, *hizo posible producir estampas a partir de grabados de líneas sobre madera que, a efectos prácticos eran tan finos como los que habitualmente se grababan en cobre según los procedimientos de grabado a buril y al aguafuerte*<sup>517</sup>. Lo que, como explicó él mismo, suponía que *el más ligero corte sobre la superficie lisa* [de la plancha] *fuese como un trazo de luz sobre la estampa*<sup>518</sup>. La xilografía fue un procedimiento que captó la atención de muchos impresionistas, quienes habían descubierto con asombro el uso que los grabadores japoneses habían hecho de ella. Mediante la xilografía, por ejemplo, Manet realizó su *parisina*; estampa en la cual introduce un pequeño guiño al espectador, al colocar un paipai apoyado sobre el asiento en el que descansa la dama representada, a modo de una especie de comparativa estética. Esta imagen se componía de una sola matriz monocroma. Lo que obligó a Manet a sustituir los tonos de los colores objetuales más importantes de la escena por su síntesis lumínica en blanco y negro. En cualquier caso, el rendimiento que sacó del taco de madera fue admirable, pues la técnica de Bewick le permitió combinar la finura del trazo sinuoso de sus líneas dibujísticas con la mancha densa y plana, sin tallar, y una escueta gama de grises ópticos (construidos mediante trama rayada) en los que apenas si se distinguía el entramado lineal.

---

<sup>516</sup> Bewick ideó su particular técnica xilográfica en 1797. Su procedimiento se diferenciaba de la habitual xilografía en la sustitución que hizo tanto de la matriz como de los instrumentos de trabajo. Mientras en la xilografía tradicional se utilizaban herramientas de carpintero (cuchillas, gubias, escoplos) para efectuar cortes y hacer saltar la madera, es decir, para eliminar lo que posteriormente quedaría en blanco en el papel, dejando en relieve las zonas a entintar; en su nuevo método se empleaban los instrumentos propios del grabado a talla dulce (buril). Por otra parte, la matriz de madera cortada a la fibra que solía utilizarse fue sustituida por otra de boj, mucho más dura, que además estaba cortada a contrafibra, esto es, a la *testa*. Con estos cambios Bewick consiguió unas líneas en relieve mucho más finas y duras, más similares a las del buril. A colación de todo esto debemos subrayar que, aunque con frecuencia se utilice la palabra *xilografía* para hablar indistintamente del grabado sobre madera, si quisiésemos ser puristas, deberíamos utilizar el término *entalladura* para referirnos a las estampas anteriores al avance técnico de Bewick, y a su procedimiento habría que citarlo, ahora sí, como *xilografía*. Cfr. **BARRENA**, Clemente. "La estampa moderna. Evolución de la imagen impresa desde la talla dulce a la serigrafía". En: **AAVV**. *Oscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad. Un paradigma comparatista*. Madrid: Editorial Verbum, 2005. Colección Mayor, Vol. 2. p.46

<sup>517</sup> **BLAS; CIRUELOS GONZALO; BARRERA FERNÁNDEZ**, *Op. Cit.*

<sup>518</sup> **BASTIDA DE LA CALLE**, María Dolores. "Grabado a la testa: línea blanca, línea negra". *Espacio, Tiempo y Forma (Serie VII, Historia del Arte)*. UNED, Facultad de Geografía e Historia, 1991. N° 4, p. 369





159. Edouard Manet, *La parisienne (Mme. De Callias)*, 1910. Xilografía.

Por el tiempo en que Bewick daba a conocer su aportación xilográfica, Alöis Senefelder hacía lo propio con su descubrimiento, la litografía. Ésta no tardaría en ser accesible para los artistas impresionistas, cuando unos años más tarde Senefelder funda su taller litográfico en París, en 1818. La nueva técnica tuvo una calurosa acogida, ya que constituía un medio barato para reproducir imágenes a gran escala en forma de estampas, tanto para la cartelería, como en forma de ilustraciones para periódicos, o libros, folletos... Toda esta multitud de aplicaciones posibilitó el desarrollo de vertientes gráficas poco explotadas hasta el momento, entre ellas la referida ilustración de prensa. Honoré Daumier fue sin duda el máximo exponente de esta línea de trabajo y sus imágenes (agudas y mordaces observaciones sobre el gobierno, la abogacía y las clases superiores, con sus numerosas debilidades) fueron difundidas con éxito de público por periódicos como *Le Charivari*. Aunque quizás el gran caballo de batalla de la litografía en su vertiente más funcional fue el cartel. Éste se convirtió en un poderoso medio publicitario con creativos de la talla de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret o Alphonse Mucha (exponente del Art-Nouveau). Las posibilidades de impacto visual que proporcionaba el color fue su principal valor.





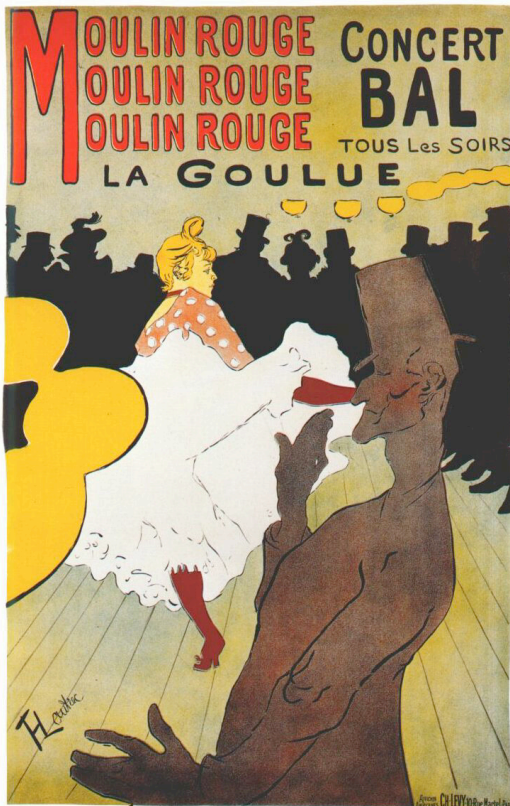
160. Honoré Daumier, *I never laughed as much as I did at the funeral of Bourdin's daughter...* 1852.

Estampa y piedra litográfica de la serie *Souvenirs d'Artistes*.

El recibimiento que tuvo la litografía en el área de la gráfica creativa fue igual de grato que el que recibió en el de la gráfica publicitaria. Los artistas impresionistas advirtieron rápidamente el potencial del procedimiento litográfico para trasladar a la stampa las concepciones cromáticas que se ensayaban pictóricamente y no tardaron en adecuarlo a su metodología. En la litografía encontraron una flexibilidad gráfica superior a otras técnicas para la construcción de imágenes a color, porque no sólo ofrecía el recurso de la mancha que tanto apreciaban, también la posibilidad de crear gradaciones tonales de gran riqueza. Además permitía una confrontación más rápida y directa del artista con la matriz que beneficiaba la plasmación de sus *impresiones*. Además, sus resultados plásticos podían llegar a ser muy similares a los que habían observado en las estampas japonesas, cuya estética tanto les había impactado y por la que la mayoría de los litógrafos se vieron fuertemente influenciados, como delatan las numerosas representaciones de damas parisinas inspiradas en las geishas orientales. La litografía fue entonces para Europa lo que la xilografía para Oriente.

La litografía fue un procedimiento de estampación especialmente afín a la manera de trabajar de los impresionistas; no sólo permitía el manejo de la imagen por planos uniformes de color sino que, al mismo tiempo, facilitaba su calibración tonal y la alternancia de la mancha con el dibujo lineal; y todo ello al unísono. Eso sí, la técnica imponía condicionantes específicos relativos al tratamiento del color, pues las tintas litográficas se caracterizan por ser grasas y translúcidas; de forma que, si se imprime una tinta encima de otra los colores se suman, no se tapan completamente, sino que, en cierto modo, participan de la mezcla sustractiva propia de

los colores físicos. Cualidad que los impresionistas aprovecharon para crear sutiles degradados tonales.

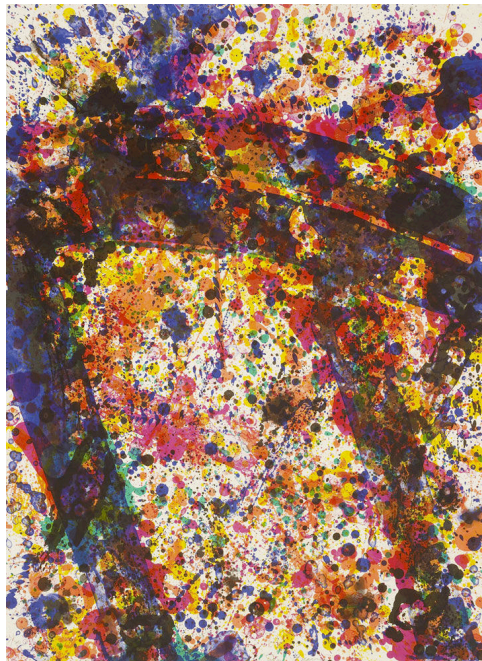


161. Henri Toulouse Lautrec, *Cha-U-Ka-O*, 1900.  
Litografía.

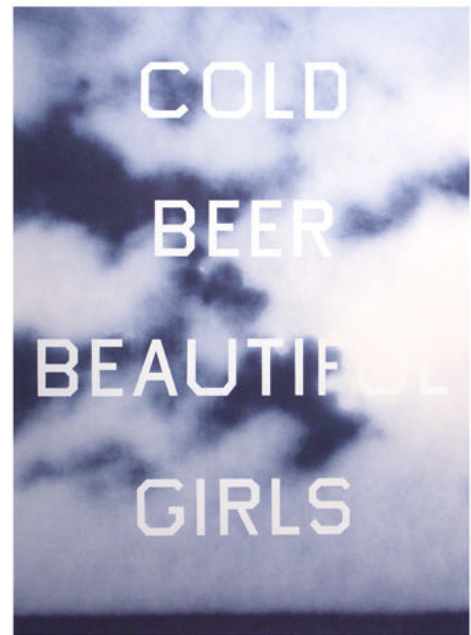
162. Henri Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge*, 1898.  
Litografía.

En base a estas razones podríamos decir que la litografía fue quizás el medio que mejor se adaptó al estilo impresionista. Su trastienda técnica era mucho menos compleja que la de los procedimientos calcográficos, sobre todo en comparación con los de carácter indirecto, cuya complejidad procesual impedía conocer el estado de la imagen hasta estampar las primeras pruebas; lo que hacía que resultase un proceso lento e inseguro para el artista inexperto. En cambio la litografía resultó ser mucho más accesible: el trabajo sobre la piedra permitía ver qué era lo que se estaba dibujando (aunque estuviera invertido), se podían utilizar pinceles y crayones, permitía la mezcla de mancha y línea, la modificación de los tonos, era más rápida de ejecución, hacía más fácil la combinación de matrices de colores diversos... por lo que su uso, a pesar de que evidentemente también conllevaba un importante aparataje técnico, era bastante más directo e intuitivo.

La litografía acabaría perfilándose como una de las técnicas gráficas favoritas del post-Impresionismo (Lautrec a la cabeza) y con los Nabis (Pierre Bonnard y Édouard Vuillard principalmente) alcanzaría altas cotas de calidad a finales de siglo. Su pervivencia hoy día, superados ya los años en los que el procedimiento fue un recurso publicitario indispensable, demuestra el valor plástico que encerraba desde un principio como medio de creación. Estampas litográficas de artistas contemporáneos tan dispares como Edward Ruscha, Sam Francis o James Rosenquist, nos dan una idea de su potencial en relación al dibujo y la mancha, el color y sus transparencias, resultando igualmente eficaz para los más diversos estilos dentro del arte gráfico.



163. Sam Francis. *Coral Poles*, 1973. Litografía.

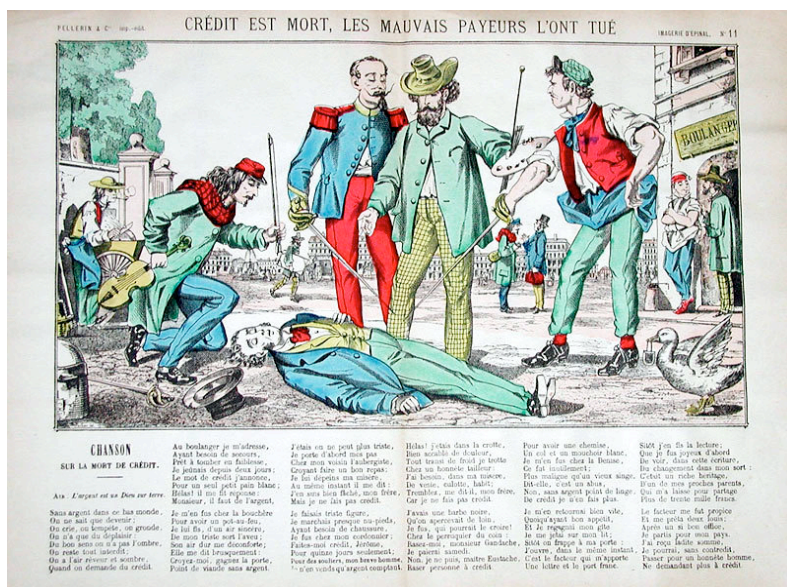


164. Edward Ruscha. *Cold beer beautiful girls*, 2009. Litografía.

El único problema que presentó la litografía del XIX fue la necesidad de convivir con su vertiente más funcional, lo que complicó considerablemente su reconocimiento como estampa original. Por eso Toulouse Lautrec no llegó a ser considerado por los coleccionistas contemporáneos más que como un mero cartelista, a pesar de las calidades plásticas que había logrado obtener de la técnica litográfica, de su manejo del color, siempre luminoso, de las texturas, de los degradados tonales a la manera del Japón, de sus encuadres fotográficos... Por eso mismo, probablemente, también compararon la obra de Manet con las estampas de



*Épinal* (un taller de grabado xilográfico célebre por su imaginерía, rudimentaria pero con gran atractivo visual para el público).



165. Imaginería de *Épinal*.

Según nos relata Zola, amigo y defensor del pintor, sus detractores a menudo comparaban su obra con las estampas de *Épinal*. Los grabados de dicho taller se caracterizaban por sus ilustraciones a base de tintas planas, de colores puros. La maliciosa comparación no andaba muy desencaminada, pues la construcción cromática del método de *Épinal*, en principio, se asemejaba a de las estampas japonesas. Aunque por supuesto la trivialidad de sus tonos nada tenía que ver con la amplia y escogida gama tonal de los grabados orientales, de la técnica de Lautrec o de la paleta de Manet. No obstante, es cierto que, salvando las distancias, las imágenes de Manet transmitían un temperamento y franqueza comparables a aquellas de *Épinal*, cuya hilarante ingenuidad iconográfica casaba con la sencillez de las estampas del artista. Porque como Zola dijese, *si me interrogaran y me preguntaran qué lengua habla Édouard Manet, yo respondería: habla una lengua de simplicidad y de exactitud. La nota que aporta es esa nota rubia que llena la tela de luz.*<sup>519</sup> Se sabe que Manet tuvo en alta consideración a maestros de la luz como Velázquez o Goya; de hecho es sabido que en 1865 visitó España.

<sup>519</sup> ZOLA ["Edouard Manet: Estudio biográfico y crítico"], *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.40].

Sobre las influencias que recibiese a lo largo de su viaje Mallarmé resalta la de Velázquez (cuyos fondos monocromos el impresionista adopta en numerosas ocasiones):

*(...) dos maestros - maestros del pasado - se le aparecieron y le apadrinaron en su revuelta. Velázquez y los pintores de la escuela flamenca, en particular, dejaron su huella en él, y la maravillosa atmósfera que envuelve las composiciones del gran español, y los tonos brillantes que lucen en los lienzos de sus colegas nórdicos, se ganaron la admiración del estudiante (...)*<sup>520</sup>



166. Francisco de Goya, *Los Caprichos: Bellos consejos*, 1799. Aguafuerte, aguatinada bruñida y buril.



167. Edouard Manet, *Fleur Exotique*, aprox. 1869. Aguafuerte y aguatinada.

No obstante, Manet no sólo recibió influencias de Velázquez y los flamencos. Mallarmé olvidó citar a Goya, cuyo influjo fue capital en el desarrollo de su obra. Un hecho que podemos constatar con tan sólo comparar la obra gráfica del impresionista y la del maestro español. Las similitudes saltan a la vista. En consecuencia y a raíz de las analogías tanto temáticas como formales que existen entre ellos conjeturamos que Manet debió haber tenido acceso a sus estampas (no sólo durante su viaje, recordemos que Goya se exilió en Francia, donde tras su muerte continuaron pululando sus estampas). Pero observemos especialmente las semejanzas

<sup>520</sup> MALLARMÉ, *Art. Cit.* [SOLANA, *Op. Cit.*, p.97].

en el tratamiento lumínico. No es difícil encontrar ciertos paralelismos entre el planteamiento lumínico goyesco, resuelto a base de planos tonales amplios y uniformes, y la solución plástica de la que partieron los impresionistas, a base de dilatadas manchas. Y es que tanto los pintores flamencos, como Velázquez, o Goya y por supuesto también los románticos ingleses, Turner y Constable, fueron referencias indispensables en el desarrollo de la luz impresionista. Una influencia que serviría por igual para la pintura que para el grabado, pues como hemos dicho, la inmersión gráfica de los artistas del movimiento se caracterizó, en general, por la falta de experiencia previa en el ámbito de la estampación.

## **6.7 LA IMPRESIÓN DE LA LUZ: ¿BLANCO Y NEGRO O COLOR?**

¿Blanco y negro, o color? Este fue el dilema al que se enfrentaron los grabadores impresionistas. Como ya hemos señalado, la gráfica ha estado tradicionalmente vinculada al blanco y negro, sea por la economía de medios desde la que fue concebida o por la función reproductiva que habitualmente había ejercido. Esa decantación hacia la monocromía fue el motor que impulsó el perfeccionamiento del claroscuro en sus técnicas. Sin embargo, ahora se daban muchos factores que llevaban a la gráfica a conquistar un nuevo territorio, el del color; que si bien se trató puntualmente antes, nunca en la medida en que lo harían los impresionistas. Y es que, en este periodo (ya lo apuntamos) coincidieron los factores necesarios para que el color entrase de pleno en la gráfica: el invento de la litografía, la exoneración de la gráfica de su labor reproductiva (gracias a la fotografía), y el interés de los impresionistas por la técnica. Nos centraremos ahora en este último punto, el que diferenciaba al impresionista pintor y grabador de sus contemporáneos profesionales en el medio.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que (en términos universales) existen importantes diferencias entre aquellos grabadores que habitualmente trabajan en blanco y negro y los que trabajan con el color. Normalmente los primeros, aquellos que eligen la estampación monocroma, suelen estar más involucrados con las técnicas de estampación y sus procedimientos, entendidos como medio de expresión preferente y continuado. Mientras que los segundos, los que buscan el color, suelen tener un perfil preferentemente pictórico y su aproximación al grabado es más puntual. Además, normalmente, el artista que ha mantenido una aproximación permanente con la estampa suele entenderla como un medio de creación para pequeño formato. En parte porque, habituado al lenguaje de la gráfica, comprende que la

belleza de la imagen estampada reside en gran medida en los pequeños matices, en los detalles de su tratamiento y en la sutilidad de la grafía (y esto con frecuencia implica un laborioso trabajo de las matrices, por lo que no suelen escogerse de grandes dimensiones). En otra parte, porque existe un límite físico que viene impuesto por las propias dimensiones de la prensa (que por ejemplo en la calcográfica depende de la longitud de sus rodillos). Sin embargo, el pintor que se aproxima por primera vez a la estampación, viene de un campo de creación donde las superficies sobre las que interviene son mucho mayores y sobre todo, y esta es una diferencia fundamental, del tratamiento de la luz a través del color.

Estas diferencias formativas son determinantes para comprender la forma en que los impresionistas abordaron la gráfica. Por supuesto, en torno al grupo hubo grabadores profesionales, los más destacados fueron Meryon, Bracquemond, Legros y Lepère. Pero, aunque también hubo pintores especializados en la stampa, como Millet, Daubigny o Jacque, la mayoría de los impresionistas fueron sencillamente pintores que experimentaron con la técnica. Los más sobresalientes: Manet, Degas y Pissarro.

Entre los grabadores especializados que hemos enumerado, Castagnary, el crítico, calificó de excelente el trabajo de Félix Bracquemond (el mismo que presentase la stampa japonesa al grupo), del que dijo que era *un maestro* del aguafuerte. De hecho, Bracquemond tuvo un papel clave en la recuperación del aguafuerte, que él mismo comenzó a trabajar a mediados de siglo, y en la introducción de esa técnica en el grupo impresionista, aconsejando sobre su uso a Manet, Degas y Pissarro, entre otros. No obstante, Bracquemond fue una nota disonante dentro de la promoción de impresionistas. Fueron varios los puntos de actuación en los que no estuvo de acuerdo, aunque eso no restó que mantuviese una estrecha relación con el grupo, o que incluso expusiese con ellos. Bracquemond defendió fervientemente el grabado frente a la pintura, y a la hora de escoger entre el color o la línea, optó siempre por la última, quizás de ahí su preferencia por el aguafuerte... Es más, no creyó que fuese necesario trasladarse a la naturaleza para captar la luz de las composiciones, sino que aconsejaba el análisis meditado que proporcionaba la labor de estudio. Su postura le hizo ser bien aceptado por el sector más clásico del panorama artístico, y le granjeó la participación en salones a los cuales los impresionistas tenían vetado el acceso. Su estética fue, por lo tanto, distante a la de los impresionistas en muchos sentidos, pero no en lo tocante a la preocupación por la luz. Como diseñador que fue, en sus grabados se pueden apreciar dos líneas de trabajo, una de tintes ornamentales, más ligada a su trabajo de ceramista y estéticamente más cercana a las



composiciones orientales (de las que ya hemos visto algún ejemplo en el apartado de la estampa japonesa); y otra en la que el claroscuro se elabora profusamente, copando prácticamente toda la imagen, estas son mucho más densas atmosféricamente hablando.



168. Félix Bracquemond, *O lune!*, Sin fecha. Aguafuerte.



169. Edouard Manet, *La Convalescente*, entre 1876 y 1880. Aguafuerte y aguatinta.

El de Bracquemond es sólo un ejemplo de cómo la forma de trabajar de los grabadores profesionales difirió del modo en que los pintores utilizaron el medio. Los pintores fueron mucho más intuitivos al respecto, porque se enfrentaron a las técnicas sin el freno de aquellos que conocen sus normas y tratan de ceñirse a la corrección formal. De esta forma, el enfoque que Manet dio a sus imágenes estampadas fue muy a colación del desarrollo de su pintura, como no podía ser de otra manera.

Esto se observa, por ejemplo en su grabado de *La Convaleciente*. La forma en que fue concebido es muy similar a la de su pintura. El interés está puesto en la mancha y en el tono, y no tanto en la línea que (salvo en la mano que aparece sutilmente definida) está trabajada más como un rayado fresco, directo y casi espontáneo, como una trama, que como un elemento de dibujo. El claroscuro volumétrico apenas sí existe. La figura aparece envuelta en una atmósfera abstracta, que sirve para enmarcar su pose. El negro intenso del respaldo del asiento sobre el que descansa la protagonista, hace las veces de halo oscuro a través del cual contrastar la ya



de por sí blanquecina figura. El claro del papel sólo se reserva para ella, de manera que su palidez se ve aún más contrastada (no en vano representa a una enferma). Su método pictorista se aprecia igualmente en el entintado, que no es tradicional. A diferencia de Lepère, otro de los grandes grabadores de la época, quien limpia los excesos de la tinta por igual, dejando sólo los tonos que contiene la matriz, Manet entinta como si estuviera pintando, dando un velo de tinta más intenso en unas zonas y aclarando otras. El resultado es, en consecuencia, luminica y atmosféricamente mucho más efectista.

Algo similar sucede con Degas. Se sabe que Degas poseía una gran colección de arte, por lo que, al margen de las conclusiones gráficas que sacase de sus propias experimentaciones, también debió asumir notables influencias de las estampas que se contaban en ella. En su colección había estampas japonesas, litografías de Dumier y de Gavarni, además de diversas piezas de artistas tan distintos como pudieron ser Ingres o Gauguin. No obstante, en su etapa formativa Degas había copiado numerosos dibujos de los primitivos, entre ellos probablemente Van Dyck. En ellos se inspiró para muchas de sus composiciones, y de los mismos aprendió cómo utilizar la línea y el color antes de llevárselos a su propio territorio.



170. Edgar Degas, *Mlle. Bécot au Café des Ambassadeurs*, 1877-1878. Litografía.



171. Edgar Degas, *Mlle. Bécot au Café des Ambassadeurs*, 1885. Pastel sobre litografía.

Estampas como la del *Café des Ambassadeurs* o la *Salida del baño* dan muestra de la sensibilidad de Degas ante la luz, también cuando prescindió del color, y en distintas técnicas gráficas. Así, en la litografía del *Café Ambassadeurs*, Degas introduce una serie de focos de fondo que producen luz, pero apenas alumbran. Tan sólo lo hace uno, el que dota de teatralidad al momento, iluminando de lleno a la figura protagonista. El resto sencillamente se suman a esa sensación de ambiente nocturno, contrastando contra el fondo oscuro de la noche. No obstante resulta curiosa la comparación entre la litografía en blanco y negro y la misma intervenida por el artista con pastel. En ésta el detalle es mayor. Introduce unas figuras en primer plano, donde antes sólo había siluetas. Y a base de la oposición de tonos complementarios (verdes y rosáceos), subraya el centro de interés de la imagen, la artista sobre el escenario. Esta sustitución del contraste entre la luz y la oscuridad por el contraste entre matices complementarios viene a concretar y resumir la idea que hemos estado analizando a lo largo de este capítulo sobre la concepción lumínica del Impresionismo. En cambio, en otra de sus estampas, el aguafuerte de la *Salida del Baño*, los contrastes no son tan fuertes. La escena no los necesita porque no requiere de la apariencia teatral que sí precisaba la anterior. Esta vez la atmósfera es más envolvente. Parece creada a base de finos velos tonales. La mayoría de los recursos gráficos de este grabado recuerdan a su modo de

dibujar al pastel: los tonos arrastrados, las tramas vibrantes, los motivos decorativos como medio para generar texturas... o la forma de representar las superficies translúcidas a base de bruñidor. Eso se observa claramente en la pierna de la bañista a medio salir del agua de la tina o en la toalla que sujeta la segunda figura, cuyas transparencias evocan a las que Degas utilizaba para sugerir el tul de los tutús de sus bailarinas. Pocos objetos están definidos en esta imagen, lo que le da una sensación de movimiento generalizado que concuerda con la captación al vuelo de esos instantes que tanto interesaban a los impresionistas. Los volúmenes sólo han sido ligeramente sugeridos, y el espacio se crea más por el uso que hace de la solapación de las formas como índice de tridimensionalidad y perspectiva que por la construcción del claroscuro en sí. Pues la riqueza de tonos y recursos responde sin duda a las luminosidades objetuales; tal y como se desprende de la observación de un pastel anterior que probablemente le sirvió como motivo de inspiración para este grabado. Es más, incluso el detalle de la inversión compositiva de la imagen delata la poca importancia que los pintores impresionistas, como grabadores no profesionales que eran, le dieron a las cuestiones técnicas. Porque ellos se interesaron por el grabado como medio de expresión plástico más que por sus posibilidades reproductivas.



172. Edgar Degas, *La sortie du bain*, 1879-1880. Aguafuerte, punta seca y bruñido.





173. Edgar Degas, *Femme sortant du bain ou sortie de bain*, 1876-1877. Aguafuerte, punta seca y bruñido.

Como puede colegirse de los ejemplos expuestos, la forma de dibujar sobre la matriz de los pintores difirió sustancialmente de la de los grabadores profesionales, quienes entendieron el claroscuro de una forma mucho más clásica, por norma general. El artista impresionista introduce el claroscuro, pero no entendido como sombreado, es decir, como degradación de una gama tonal ajustada a los volúmenes y el espacio, sino como un recurso formal más dependiente de los colores objetuales que de la iluminación. Pues, recordemos que ahora la máxima expresión de la luz se encuentra en el color y la mancha.

De esta manera, aunque la imagen estampada continuaría asimilándose al dibujo, a partir de la intervención de los impresionistas podríamos decir que en grabado se consolida una nueva dimensión: la que contempla el color, convirtiendo a la estampación en un área de creación plástica de gran potencial cromático. A partir de entonces, el explotar o no ese carácter pictoricista sería una cuestión subordinada a los intereses del artista que se acerca a las técnicas de estampación.

Claude Roger-Marx resumió el trabajo de los grabadores de las últimas décadas del XIX en los siguientes términos: *estos maestros, estos pintores son los que han creado la verdadera*

*enseñanza del grabado, los grabadores propiamente dichos no se han dedicado más que a reglamentar y perfeccionar los procesos del grabado descubiertos por los pintores*<sup>521</sup>. Una sentencia excesivamente radical, pero que en cierto modo comportaba algo de razón. Pues como hemos visto hasta el momento, buena parte de los avances técnicos que se fueron haciendo a lo largo de la historia de la estampación vinieron de la mano del interés que los pintores pusieron en el grabado y de la experimentación que estos llevaron a cabo con sus procedimientos.

## **6.8 LA EXPERIMENTACIÓN: MOMENTOS DE LUZ**

Por entonces, en líneas generales, el grabado aún era concebida por el gran público como un arte menor, un mero vehículo funcional que no merecía la atención directa del artista. Sin embargo, esa disposición que los impresionistas mostraron como experimentadores a pie de campo, sirvió para que entre el pintor y el arte gráfico no se interpusiera ninguna de las barreras que convencionalmente habían puesto freno a la actividad creativa en la estampa. El compromiso de los artistas franceses con el grabado fue más allá de lo normal, y fueron muchos los que lo practicaron (neoclasicistas, impresionistas, realistas, simbolistas...): Géricault, Ingres, Delacroix, Daumier, Dupré, Daubigny, Rousseau, Millet, Corot, Manet, Degas, Pissarro, Sisley, Forain, Renoir, Fantin-Latour, Redon, Puvis de Chavannes, Signac, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Matisse... Y todos ellos (con un mayor o menor auxilio técnico) se implicaron personalmente en las tareas de elaboración y estampación de sus matrices. De ahí también la proliferación de talleres que hubo, principalmente, en París.

Los pintores impresionistas, aún no conociendo las técnicas en profundidad, las abordaron sin temores, con el mismo énfasis e imaginación que pusieron en sus dibujos y pinturas. Fue aquí cuando, probablemente, arraigó la diferencia entre el grabado de reproducción y el grabado original. El primero era encargado a técnicos especializados y la intención no era otra que promocionar la obra de un autor o garantizar una venta barata de obras generalmente ideadas para que gustasen al gran público, mientras que el segundo era concebido como obra artística en sí misma. Los impresionistas trabajaron en esta segunda línea de intenciones, liberados de cualquier traba estética.

---

<sup>521</sup> **SHAPIRO**, Barbara Stern. "Four Intaglio Prints by Camille Pissarro". *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*. Boston, Vol. 69, N° 357 (1971). p. 131

Evidentemente, la (relativa) larga tradición coleccionista en torno al grabado recibió con frialdad las estampas de los pintores-grabadores; entre otras cosas porque carecían de alarde técnico<sup>522</sup>. Y es que los impresionistas, que no pretendían ni mucho menos formarse como profesionales en la técnica, trataron sencillamente de extraer de los distintos procesos aquello que iban buscando, sin atender demasiado a si sus ensayos eran técnicamente correctos o no. Casi ninguno de ellos fue bien valorado por los expertos en grabado: Daumier era tan sólo un caricaturista, Degas y Manet no sabían cómo utilizar las herramientas de dibujo de las técnicas, Lautrec hacía pósters de mal gusto... Incluso Meryon, que sí demostró ser un gran profesional, fue menospreciado en vida (aunque a finales de siglo recuperaría toda esa fama que como grabador no tuvo en vida).

Charles Meryon fue uno de los más grandes experimentadores de su época. Estampó en numerosas variedades de papeles y ensayó con distintos estados de la tinta, probando, a la manera de Rembrandt, la adecuación atmosférica de sus escenas. Su caso no deja de ser curioso, y al mismo tiempo revelador. Se sabe que Meryon sufrió un tipo de daltonismo congénito que sin embargo no le impidió ejercer su pasión, el arte; aunque eso sí, le coartó en su elección. Realizando sus estudios artísticos se dio cuenta de su defecto visual, lo que le llevó a tratar de minimizar este problema trabajando la pintura desde la gama de los sepias. Pero viendo que aún así el color continuaba siendo un obstáculo para él, decidió abandonar sus aspiraciones pictóricas y pasarse al grabado. Ya que, como él mismo dijo: *Este defecto mío de la visión de los colores es tal, que prefiero los hermosos negros con los que puedo observar todos los grados de gris que los vivos colores de las pinturas*<sup>523</sup>. De ahí que quizás sus imágenes fuesen, dada la necesaria comparativa, menos arriesgadas que las de sus contemporáneos, aunque no menos interesantes en cuanto a concepción lumínica. Principalmente porque Meryon no veía el color, veía en claroscuro.

---

<sup>522</sup> Esto se refleja en la reticencia que los coleccionistas de la época aún sentían por la obra gráfica (cuando Degas murió, la mayoría de sus estampas aún continuaban en su posesión).

<sup>523</sup> **MIR-FULLANA**, Francesc. "El verdadero daltonismo de Charles Meryon (1821-1868)". *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, 2008. N° 83, p. 567



174. Charles Meryon, *La rue des Toiles (Bourges)*, 1853. Aguafuerte y punta seca sobre distintos papeles y entintados diferentes.

Meryon falleció pocos años antes de tener lugar la primera exposición impresionista, momento en el cual sin duda el movimiento ya se estaba fraguando. Su obra, enmarcada en la transición del Romanticismo hacia esa nueva tendencia, presenta ya algunas de las principales preocupaciones del grupo: la luz y sus efectos sobre paisajes y arquitecturas, la transitoriedad del momento (reflejado en las numerosas escenas urbanas que grabó), el interés por la naturaleza, de la que realizó numerosos bosquejos que más tarde estampó... Esta confrontación directa con la naturaleza fue una práctica habitual en el Impresionismo (de ahí las imágenes que tenemos de los artistas cargando con sus cuadros y caballetes en mitad de la campiña, en busca de la captación *in situ* de sus impresiones) y por supuesto también tuvo su repercusión en la gráfica. Al igual que en la pintura se representaron numerosas escenas dibujadas en directo. Las más comunes fueron las que se desarrollaban en ambientes urbanos, pero sobre todo las que recreaban momentos íntimos, dentro del hogar. Esto probablemente tuvo mucho que ver con ese carácter intimista que tiene el grabado. No obstante, la mayoría de matrices fueron dibujadas a partir de apuntes, estos sí, tomados del natural. Pues si bien una plancha preparada podía sacarse del estudio para trabajarla (fuese al aguafuerte, la punta seca o el buril), no resultaba tan fácil con las piedras litográficas. En cualquier caso el artista procura dibujar sobre la plancha como lo haría sobre un papel, y aprovechar los tiempos que requieren los distintos procedimientos para extraer nuevas cualidades para sus imágenes. Así sucede en los entintados, con los que muchos experimentaron los efectos de la luz según la forma de aplicar las tintas y los distintos colores, o a través de los monotipos que realizaron. Durante nos

describe brevemente el proceso: *El grabador, también él, se preocupa por las técnicas. Ahora retoma la punta seca y se sirve de ella como un lápiz, abordando directamente la plancha y trazando la obra de un solo golpe; ahora arroja unos acentos inesperados en el aguafuerte empleando el buril; varía cada plancha al aguafuerte, la aclara, la hace misteriosa, la pinta literalmente con una ingeniosa manipulación de la tinta en el momento de la impresión.*<sup>524</sup>



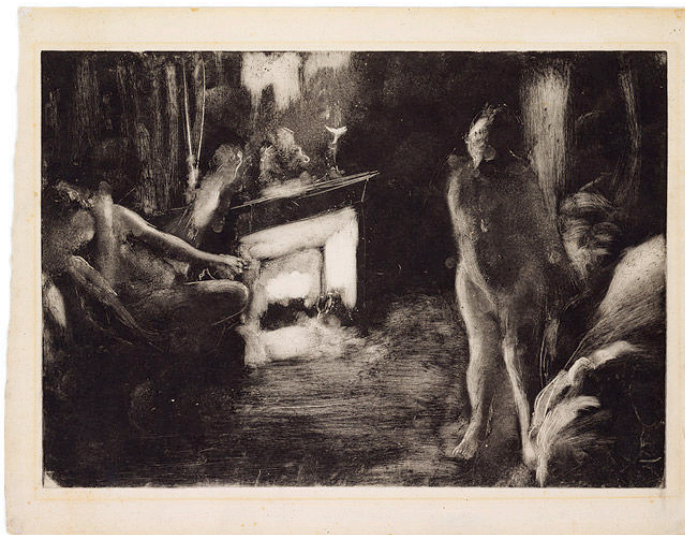
175. Camille Pissarro, *Twilight with Haystacks*, 1879. Aguatinta con aguafuerte y punta seca estampada en tinta naranja. Estampada por Edgar Degas.



176. Camille Pissarro, *Twilight with Haystacks*, 1879. Aguatinta con aguafuerte y punta seca estampada en tinta azul. Estampada por Edgar Degas.

<sup>524</sup> Loc. Cit.





177. Edgard Degas, *The fireside*, 1876-77. Monotipo blanco y negro.



178. Edgard Degas, *Autumn Landscape: L'Esterel*, 1890. Monotipo a color.

Degas fue un gran experimentador del monotipo<sup>525</sup>. Probó a trabajar sobre la plancha de diversas maneras, entintándola con rodillo y sustrayendo el pigmento, pintando directamente con pincel, combinando ambas técnicas y utilizando cualquier herramienta a su alcance... rápido, como si fuera pintura. Además, con frecuencia, tras estampar volvía a intervenir sobre la imagen con pastel. Este método le permitió investigar en dos vías. Por un lado con el blanco y negro. En este caso su intención fue ahondar en la representación de la luz nocturna (lo que

<sup>525</sup> Degas llegó a hacer más de cuatrocientos monotipos, casi todos ellos entre 1874 y 1893. Más de los que llegó a hacer Castiglione, el inventor del procedimiento. Cfr. **MAYOR**, A. Hyatt. "Prints and People", *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 3 (1970).

no era muy común entre los impresionistas, quienes solían preferir las escenas donde el sol era el protagonista); esto fue producto, probablemente, de la pasión que Degas tuvo por la fotografía, y a través de ella, por el blanco y negro. Por otro lado ensayó con el color, utilizándolo para sus escenas de exterior, fundamentalmente paisajes. En dichas estampas el pintor experimentó añadiendo trementina a la tinta, para disolver el color, volviendo a entintar y reestampado sobre lo ya conseguido. Degas y Pissarro fueron, en este sentido, los pintores más dados a probar nuevos métodos de trabajo en la gráfica. Sus colaboraciones fueron continuas, y entre ellos se estableció una enriquecedora relación a través del grabado.

Uno de los intentos de cooperación más significativos que se dio en torno al taller de estampación fue el esfuerzo colectivo que Degas y Pissarro hicieron junto a la americana Mary Cassats y Bracquemond por explorar el problema de la luz en el grabado. El proyecto partió de Degas, quien tras el éxito de la cuarta exposición de los impresionistas (1879), propuso la creación de una carpeta de estampas originales que se titularía *Le Jour et la Nuit (El día y la noche)*. Llamó a Bracquemond para que les aconsejase en los procesos e invitó a participar a Pissarro y Cassats, entre otros. El grupo pretendía explorar nuevos efectos tonales en sus estampas y ensayar con otras fórmulas de trabajo en las matrices, quizás insertando tratamientos derivados de la pintura o de la fotografía. Pero, a pesar de los esfuerzos que hicieron (incluso llegaron a exponer sus estampas en otra de las muestras impresionistas), su proyecto no llegó a fraguar. El grabado al aguatinata de Cassatt titulado *Evening*, o el barniz blando de Pissarro *Paysage sous bois, à L'Hermitage (Pontoise)*, son dos de los que debían haber formado parte de la carpeta.



179. Mary Cassatt, *Evening*, 1882. Barniz blando y aguatinata.



180. Camille Pissarro, *Paysage sous bois, à L'Hermitage (Pontoise)*, 1879. Barniz blando.

## 6.9 SIMBOLISMO: EL COLOR COMO SIGNO DE LUZ

*El vocablo "impresionismo", en efecto, se quiera o no, sugiere todo un programa de estética fundado en la sensación. El impresionismo es y sólo puede ser una variedad del realismo; un realismo refinado, espiritualizado, diletantizado, pero realismo siempre. La meta a la que aspira es también la imitación de la materia, no ya quizá con su forma propia, su color propio, sino con su forma percibida, su color percibido; es la traducción de la sensación con todos los imprevistos de una notación instantánea, con todas las deformaciones de una rápida síntesis subjetiva.*

*(...) Por tanto, creemos un nuevo -ista (¡hay tantos ya, que ni se notará!) para estos recién llegados, a la cabeza de los cuales marcha Gauguin: sintetistas, ideístas, simbolistas, como se quiera, pero sobre todo que se renuncie a esa necia denominación general de impresionistas y que se reserve estrictamente este título a los pintores para los que el arte es sólo una traducción de sensaciones e impresiones del artista.<sup>526</sup>*

Al comenzar la última década de 1890 los *ismos* ya son un hecho. Es ahora, en esta época, cuando podemos hablar de un sentido *simbólico* que sustituye definitivamente al *modelo oculista*<sup>527</sup> que habían puesto en práctica los impresionistas. En estos momentos el protagonismo de la *mirada* es desplazado por el del *lenguaje* y el *temperamento* (al que apelara Zola en los comienzos del Impresionismo) hace acto de presencia con una fuerza renovada. Pero ahora ya no mantiene el equilibrio con la naturaleza de los primeros años, el artista continúa siendo realista, sí, aunque los objetos ya no son tan sólo objetos, sino que han llegado a convertirse en símbolos. El artista se acerca a la realidad desde una perspectiva idealista que ya no necesita representar la apariencia real de las formas, sino su significación, su Idea. De ahí por ejemplo, que críticos como Aurier recurriesen a Platón para trazar el nuevo esquema conceptual. Esta nueva línea permite al pintor cualquier tipo de exageración, pues le corresponde a él y no a otro, modificar su visión individual según los moldes de su personalidad subjetiva.<sup>528</sup> Así pues:

*(...) la obra de arte tal como he querido evocarla lógicamente será:*

*1º. Ideísta, puesto que su ideal único será la expresión de la Idea.*

*2º. Simbolista, puesto que expresará esta idea mediante formas.*

*3º. Sintética, puesto que escribirá estas formas, estos signos, según un modo de comprensión general.*

*4º. Subjetiva, puesto que el objeto no será considerado nunca en cuanto a objeto, sino en cuanto a signo de Idea percibido por el sujeto.*

---

<sup>526</sup> **AURIER**, Gabriel-Albert. "El simbolismo en pintura. Paul Gauguin". Ed. orig.: "Le Symbolisme en Peinture. Paul Gauguin", *Mercure de France*, marzo de 1891. [**SOLANA**, *Op. Cit.*, pp.272-273].

<sup>527</sup> **SOLANA**, *Op. Cit.*, p.14.

<sup>528</sup> Cfr. **AURIER**, *Art. Cit.* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.274].

5º. (Y en consecuencia) decorativa – pues la pintura decorativa propiamente dicha, tal como la han entendido los egipcios, muy probablemente los griegos y los primitivos, no es nada más que una manifestación artística a la vez subjetiva, sintética e ideísta.<sup>529</sup>

¿Y cuál es entonces el papel de la luz? Desde luego que la captación de la luz no es una prioridad post-impresionista. La luz, que los primeros impresionistas estudiaron a partir de la percepción de sensaciones atmosféricas, fue poco a poco constituyéndose como un entramado de relaciones tonales explícitas. Entonces todos los esfuerzos se concentraron en la óptica y el comportamiento de los colores. Finalmente el color, hiperestesiado, tergiversado, aberrado, se alzó como signifiante formal. ¿Qué vestigio queda entonces de la evolución del concepto lumínico impresionista en el post-Impresionismo? El color. Un encendido cromatismo. El color como síntesis de luz. La luz no es ya más que una idea reducida a signo, a color.

La corriente más significativa tras el Impresionismo, y que mejor ejemplifica este cambio de actitud es el Simbolismo<sup>530</sup>. El movimiento simbolista se constituye en gran medida como una reacción ante el materialismo y positivismo propios del Impresionismo, aunque en principio fuese más una expresión de espíritu que un movimiento propiamente dicho. El Simbolismo pictórico se constituiría como tal a raíz de la exposición organizada por el grupo *synthetista* en el café des Arts de París en 1889<sup>531</sup>, en la que participaba Paul Gauguin con la denominada *Suite Volpini*. Una serie iniciática de la que se ha dicho que *el nivel técnico es admirable para un artista que nunca antes había trabajado en el medio*<sup>532</sup>. La suite se compuso de once zincografías<sup>533</sup> en las que ya abordaba los que habrían de ser sus principales temas. El conjunto representa la dureza de la vida rural de la Bretaña y Arles, en contraposición a la alegría de las exóticas mujeres de la Martinica. En la fórmula cromática de esta colección de

---

<sup>529</sup> Loc. Cit.

<sup>530</sup> El nombre vino de manos de Jean Moréas, que a través de un manifiesto literario publicado el 18 de septiembre de 1886 en el que decía: *La poesía simbolista (...) intenta revestir la idea de una forma sensible que no es en sí el verdadero objetivo, sino una forma que sirve para expresar la idea y, al mismo tiempo, está subordinada a ella.* MORÉAS, Jean. "Un manifeste littéraire". *Suplemento literario de Figaro* (18 de septiembre de 1886). Citado a través de GIBSON, Michael. *El simbolismo*. China: Taschen, 2006. p.31.

<sup>531</sup> Esta muestra fue organizada por un grupo de pintores entre los que también se encontraban Emile Bernard y Louis Anquetin en respuesta a su exclusión de la Exposición Universal de ese año. Desgraciadamente no tuvieron mucho éxito, pues se les consideraba demasiado modernos. Este grupo de artistas sería más tarde conocido como la Escuela de Pont-Aven.

<sup>532</sup> FRÈCHES-THORY, Claire. "Brittany, 1886-1890", *The Art of Paul Gauguin*. Chicago: 1988. p.130.

<sup>533</sup> La zincografía es un proceso de grabado litográfico en el que se dibuja con una tinta grasa sobre una plancha de zinc. Tras dibujar se echan sobre ella unos polvos que estabilizan la tinta para poder sumergir la matriz en ácido posteriormente.

estampas se fusiona la síntesis formal japonesa, el esquematismo del arte primitivo y el juego de complementarios tomado del Impresionismo. La base formal de su futuro trabajo.

No obstante, la técnica de grabado predilecta de Gauguin fue la xilografía, no sólo porque ésta era la que utilizaban los artistas japoneses, sino porque entendió que era la que mejor transmitía ese primitivismo del que se alimentaba su estética. Su aportación a la xilografía fue fundamental. Gauguin renovó su lenguaje y los resultados que obtuvo se convertirían en una referencia clave para otros como Van Gogh o Munch. Mientras que el xilógrafo tradicionalmente se había esmerado en perfeccionar la delicadeza de su línea para poder modelar minuciosamente las formas en claroscuro, Gauguin trabajó la madera de una forma totalmente opuesta: a través de grandes planos de color que mantenían el brillo simbólico de sus colores, la limpieza del dibujo base, negro y contrastado, y la síntesis de la forma decorativa. Y cuando esas áreas cromáticas necesitaban ser intensificadas Gauguin, entonces sí, introducía un rayado de finas líneas, tan juntas y delicadas que parecían grabadas al aguafuerte. Las xilografías más sobresalientes del autor fueron las que realizó antes de partir definitivamente a Tahití, y las más interesantes aquellas que él mismo estampó a mano, de las que emana ese método intuitivo que caracterizó a toda su producción. En éstas el color más importante es el negro (aquí se aleja de la estética nipona). Es a través de él que el resto de colores adquieren su significado. El negro es utilizado, en muchas ocasiones, individualmente, pero cuando lo hace en consonancia con otros colores (amarillo, rojo, violeta) las figuras parecen emerger de la profundidad de las sombras, de un mundo de misterio en el que los gestos y expresiones de las figuras no son del todo explícitos, de un melancólico mundo en el que la atmósfera sugiere esplendor y enigma a un tiempo.



181. Paul Gauguin, 2 estampas de la *Suite Volpini*, 1889. Zincografía impresa en negro, iluminada a mano.





182. Paul Gauguin, *Mahana no varua ino (El diablo habla)*, 1895. Xilografía en negro, rojo y amarillo.

La de Gauguin era una visión que distorsionaba la realidad en función del estado anímico y las emociones sugeridas. *Una tierra roja, un árbol azul, una luz sin sombra...*<sup>534</sup> A partir de él comienza la pérdida de la lógica realista, y se emprende la búsqueda de un lenguaje basado en la sugerencia, con el que recrear atmósferas anímicas que conduzcan al espectador a penetrar en la ilusión del mundo simbólico que propone el artista. La realidad que rodea al artista es, en este sentido, una prolífica cantera de referentes simbólicos a través de los cuales expresar sus propias inquietudes. Los colores también pierden su lógica, acentuando un clima de irrealidad que en muchos casos se caracteriza por la ausencia de volumen. Mientras que la iluminación de las escenas se estructura como elemento potencialmente significativo, subrayando los intereses narrativos. Los tres grandes creadores que encarnaron el ideal simbolista fueron Gustave Moreau, de líneas refinadas y ornamentales; Puvis de Chavannes, con sus formas lánguidas y volumétricas en colores pastel; y Odilon Redon, auténticos estallidos de color en la pintura y puro contraste en la gráfica (a él nos referiremos más adelante a razón de sus importantes aportaciones en este campo). Además, del Simbolismo se desprenderá el grupo de los *Nabis*, al que se sumaron Bonnard y Vuillard entre otros. Ambos fueron grandes litógrafos y maestros del color extremo, como hemos podido ver en las obras con las que hemos ilustrado algunas ideas durante el presente capítulo o en éstas que ahora incluimos. Pero fueron muchos más los que en algún momento fueron clasificados como simbolistas: figuras tan dispares como la de Gauguin, Van Gogh, Gustav Klimt o Edvard Munch pasaron a formar parte de ese gran cajón de sastre en el que cabía todo aquel que trabajaba desde la síntesis formal.

<sup>534</sup> MORICE, Charles, "Paul Gauguin". Ed. orig.: *Mercure de France*, diciembre de 1893. [SOLANA, Op. Cit., p.310].



183. Pierre Bonnard, *Le verger*, 1899. Litografía a color.

De lo dicho se deduce la heterogeneidad estilística que caracterizó a los artistas vinculados al Simbolismo y que ha dado lugar a que unos enfoquen dicho movimiento como una manifestación tardía del Romanticismo y otros como una evolución post-Impresionista; incluso hay quien sostiene que nunca existió un estilo simbolista como tal. Aunque se podría decir que, en realidad, el Simbolismo participa del compendio de todas estas consideraciones anteriores, pues entre sus referentes contamos a Goya y Blake, pero también se observan implicaciones formales derivadas del tratamiento impresionista del color, por no mencionar la pluralidad estética en cuanto a expresiones individuales adheridas a la corriente. De hecho, será el sustento ideológico el auténtico nexo entre aquellos catalogados como simbolistas: todos ellos reaccionaron contra el presunto objetivismo retiniano de los impresionistas que no era capaz de mostrar, a su juicio, lo que está más allá de lo estrictamente visual. Y es que, mientras que el impresionista pretendía una renovación del arte a través de un acercamiento a la naturaleza exento de prejuicios, el artista simbolista piensa que la corrupción del arte se debe en parte a una peligrosa aproximación a lo natural; de la cual tratará de redimirse mediante la elevación de la obra a una realidad que podría calificarse como espiritual.

Uno de esos artistas a los que puntualmente podría considerarse como simbolista fue Munch, quien viajó en repetidas ocasiones a Francia, donde tomó contacto con el Impresionismo de finales de siglo y con los creadores adheridos al Simbolismo. Gauguin y Van

Gogh le sirvieron de referentes, aunque no tardaría en crear un estilo sumamente personal que más tarde ejercería una profunda influencia en el Expresionismo alemán de comienzos del siglo XX, del que acabaría siendo su máximo exponente. En la obra de Munch la línea adquiere una fuerza desmedida, la forma se esquematiza y flexibiliza a un tiempo, y el color pierde su carácter naturalista para convertirse en un elemento esencialmente simbólico, de ahí su clasificación como artista simbolista. De hecho, la angustia que emana de la obra de Munch es análoga al sentimiento que reflejaron muchas de las representaciones simbolistas. Hacia 1886 Munch se inicia en las técnicas de estampación gráfica donde encuentra un vehículo de expresión especialmente apropiado para su lenguaje, lo que le llevará a continuar trabajando en ellas hasta su muerte, durante más de cincuenta años. Su producción es ingente, y se expandió a casi todos los medios: aguafuerte, litografía, xilografía... e incluso hectografías<sup>535</sup>. La variedad de procedimientos empleados y el desorbitado número de estampas<sup>536</sup> que realizó dan idea de cuál profunda fue su inmersión gráfica.

En sus primeros pasos como artista gráfico Munch buscó el auxilio de grabadores profesionales; aunque pronto llegaría a adquirir una inusual destreza técnica que le daría plena autonomía, la misma que le permitiría convertirse en uno de los grandes experimentadores gráficos de su tiempo. De hecho sus ediciones son breves, en comparación con las numerosas pruebas de estado que nos dejó. Una valiosa pista que nos da a entender la estrecha relación que mantuvo con el grabado como medio de expresión y el valor que le concedió a la técnica como herramienta de creación.

Ya en su primera etapa probó con todos los procedimientos más populares del momento e hizo ensayos impropios de un novato. En litografía realizó, por ejemplo su *Vampira*, en madera la estampa conocida como *Moonlight* y en punta seca *The Sick Child*, entre otras muchas. Además, a nivel experimental, Munch descubrió la posibilidad de reforzar las matrices metálicas con procesos electrolíticos podía darle mayor consistencia y perdurabilidad al trazo inciso, utilizó técnicas de transferencia para sus litografías e investigó con las maneras de entintar sus planchas para conseguir efectos de empañado en sus imágenes. Estas estampas

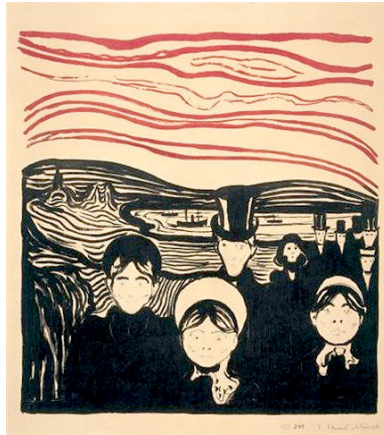
---

<sup>535</sup> La hectografía es un procedimiento de impresión hoy obsoleto capaz de transferir cierto número de copias de un original. Para realizar la copia se utilizaba el hectógrafo, o copiador de gelatina. Un aparato sencillo mediante el cual, y gracias a una tinta especial, se conseguía imprimir una imagen del original sobre una superficie gelatinosa, a partir de la que se podían realizar sucesivas copias. El hectógrafo hacía las veces de fotocopidora.

<sup>536</sup> Sólo el Munch Museet de Oslo posee más de 17.000 estampas del artista.



inaugurales, a pesar de que en su mayoría son revisiones gráficas de su obra pictórica, demuestran una prematura pero certera intuición sobre las posibilidades expresivas de la estampa en relación al uso del color y de los fuertes contrastes. Cualidades que, no obstante, probablemente dedujo del trabajo que estaban haciendo sus contemporáneos: Gauguin, Redon, Toulouse-Lautrec, Klinger... así como del que habían hecho sus antepasados y que debió estudiar, Rembrandt, Goya y Daumier principalmente.



184. Edvard Munch, *Ansiedad*, 1896. Litografía.



185. Edvard Munch, *Vampyr*, 1895. Litografía a color.

En 1896 Munch llega a París, y allí se encuentra con una frenética actividad en torno a la litografía en color. Los métodos de producción de las cromolitografías atrajeron su atención instantáneamente. Munch ensayó la transferencia de dibujos litográficos, probó a mezclar el procedimiento con otras técnicas como la xilografía ayudado por su amigo el también pintor y grabador Paul Herrman, e ideó nuevas fórmulas de entintado. Una muestra de esto último fue la litografía titulada *Ansiedad*, la cual formó parte de una carpeta de estampas editada por el célebre Vollard. Dicha litografía fue estampada en dos colores empleando un original modo de entintado que simplificaba el proceso técnico de creación. En lugar de crear una matriz para cada color, Munch realizó una sola, que entintó utilizando rojo y negro en un mismo golpe de rodillo. También allí, estando en París, el artista descubre el aguatinata, una técnica cuyo éxito iba en alza por las calidades tonales que se podían conseguir a través de ella, su capacidad para las transiciones y la calidez amortiguada de los dibujos que se obtenía a partir de ella. También experimentará con ella y sus posibilidades de entintado polícromo à la poupée, esto es, aplicando sobre una misma matriz distintos colores al mismo tiempo. No obstante, quizás su mejor invención en cuanto a efectividad en la simplificación de los procesos de entintado

con múltiples colores fue la que tuvo (y ésta que se sepa, no se había puesto jamás antes en práctica) en la xilografía. A Munch se le ocurrió que, para poder estampar en varios colores pero sin la dificultad añadida de dividirlos por matrices individuales, una solución era seccionar la plancha por áreas cromáticas que facilitasen su entintado por separado, pero que en el momento de su estampación pudiesen ser unidas de nuevo en una, como un puzzle. Un buen ejemplo de este sistema fue la xilografía conocida como *Towards the Forest*.



186. Edvard Munch, *Toward the Forest II*, 1915. Composición xilográfica.

Munch fue un auténtico referente en la experimentación respecto a la interacción de las técnicas de grabado y a la búsqueda de un método de creación adecuado a sus necesidades. La experiencia técnica que Munch adquirió en los distintos procedimientos de estampación mientras estuvo en París fue fundamental para su posterior producción, pues como dijo Baudelaire: *como en todo gran arte, bajo su aparente sencillez se esconde una complejidad que necesita de larga devoción para ser llevado a la perfección*<sup>537</sup>. De hecho se sabe que una vez marchó de Francia, estuvo trabajando en otros talleres de Alemania y Noruega, su país natal; y que con el tiempo, se procuró una prensa litográfica y otra calcográfica para sí mismo.

---

<sup>537</sup> **BAUDELAIRE**, Charles. "Peintres et aquafortistes" [en línea]. *Boulevard* (14 septiembre 1862), p.1. Disponible en web: <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=8#>>>, [consulta: 20 de febrero de 2010].

Sus investigaciones continuaron en la misma línea, y en todos los procesos técnicos. Siguió transfiriendo sobre la piedra litográfica, probó a entintar sus planchas calcográficas con nuevos métodos, más pictóricos (ensayó estampando con óleo que aplicaba mediante pincel), tanteó otras texturas para sus xilografías, recuperó matrices antiguas para continuar trabajándolas, experimentó con el linóleo y el cartón... Sus resultados fueron múltiples, pero en muchos casos giraron en torno al color, exacerbado y simbólico (empleado en un modo paralelo al que hizo de él en su pintura) y su interacción con el negro de la tinta como materia prima de expresión; otras veces usó el negro y el dramático contraste que le proporcionaba al impactar contra el blanco del papel, al igual que lo hizo Odilon Redon.

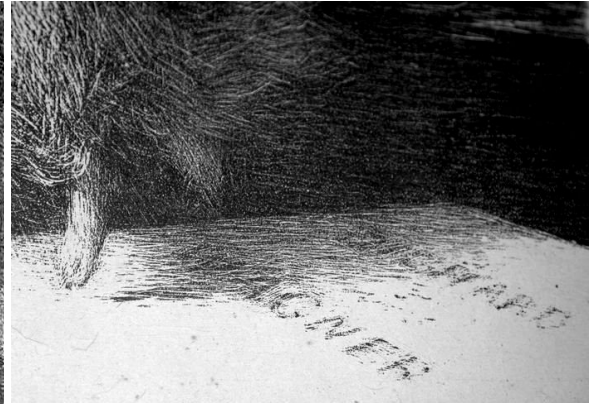
#### **6.10 TERRITORIO GRÁFICO: EL LADO OSCURO**

Una de las principales características de la gráfica de finales del XIX fue su pluralidad estilística. Bajo su paraguas se entremezclaron todos los movimientos que caracterizarían el tránsito de siglo. Los artistas que acudieron a los procedimientos de estampación, con independencia de ideales o estéticas, lo hicieron con un objetivo común generalizado: estudiar la representación de la luz a través de la oscuridad. Mientras que la pintura simbolista recurría al color en su máxima expresión, su creación gráfica sin embargo, se caracterizó por la elección del negro como *color* predominante para la expresión de oníricos mundos que unas veces devienen en seductoras ensoñaciones, otras en incongruentes irrealidades. Esta característica ya se detecta en la obra gráfica de Munch, quien desarrolló buena parte de su producción en la monocromía del negro. Cuando trabajó con un sólo color, lo hizo con el negro; el negro también era para Munch un color simbólico. La carga de dramatismo, el poder de sugestión en contraste con el blanco, la dimensión lumínica que conseguía a través de él, fue consustancial al significado narrativo de sus escenas. Es más, diríamos que el negro activa al resto de los colores que Munch utiliza en sus estampas policromas para que funcionen en el sentido que él pretendía. Sin el papel dominante del negro sus imágenes hubiesen resultado confusamente optimistas, y su lectura habría resultado quizás menos profunda.



187. Edvard Munch, *The sick child*, 1894. Punta seca, ruleta y bruñidor.

Como hemos dicho, las figuras de la gráfica del XIX fueron numerosas y pertenecieron a estilos diferentes. Es el caso de Fantin Latour, cuya labor en la estampación no es nada desdeñable y quien, además, ejerció gran influencia entre sus contemporáneos. Latour está considerado hoy día como un artista esencialmente realista, aunque cabe plantear que también él participó en cierto modo de la corriente simbolista. Aunque sólo se puedan calificar como simbolistas algunas de sus piezas (concretamente aquellas basadas en temas musicales e inspiradas sobre todo en las composiciones de Richard Wagner, en su mayoría obra gráfica), el delicado realismo de sus estilizadas litografías resultaría sumamente influyente en el heterogéneo movimiento. No obstante, y aunque Latour se inclinara hacia una faceta pictóricamente conservadora, frecuentó al grupo impresionista, entablando estrechas amistades con algunos de sus componentes, todo ello a pesar de que rechazara sus teorías y ni siquiera llegara a participar en las exposiciones del grupo. Latour fue un enamorado de la litografía, a la que se dedicó con curiosidad y esmero. Su técnica fue sorprendente. Latour trabajó la piedra con ayuda de cuchillas, con las que rascaba y hendía la superficie tras transferir sus imágenes con ayuda de rugosos papeles de calco. El efecto que lograba dar a las atmósferas de sus estampas era denso y vaporoso a un tiempo, con una luz embriagante acorde con la carga onírica de sus temáticas.



189. Detalle.

188. Fantin Latour, *Réveil*, Sin fecha. Litografía.

A mediados del XIX Fantin Latour había entrado en contacto con quien llegaría a ser uno de los grandes grabadores de la época, nos referimos a James Abbot McNeill Whistler. Por entonces Whistler se había trasladado a París, buscando reemprender los estudios artísticos que comenzó en la Academia de San Petesburgo, en Rusia, donde asistió a clases de grabado, que acabó abandonado. Es precisamente en su etapa parisina cuando Whistler adquiere el grueso de su polifacético bagaje cultural. Acude a la Académie des Beaux-Arts, y visita frecuentemente el estudio de Charles Gleyre, donde entabla relación con los impresionistas (Renoir, Sisley y Bazille) y desarrolla un interés especial por la obra de Manet. Sus visitas al Louvre le valieron la admiración hacia Velázquez. Aunque igualmente se sintió profundamente atraído por la estampa japonesa. Mientras que su interés por el realismo se vio azuzado por el círculo en el que le introdujera Latour, quien le presentó a Courbet. Como resultado de la amistad y los intereses compartidos con Fantin Latour, Whistler fundó junto a éste y Alphonse Legros la *Société des Trois*. Aunque el voluble Whistler también se adherirá con posterioridad a la corriente impresionista, para finalizar identificándose con el Simbolismo.

El grabado fue parte integrante de su evolución artística. A finales de los sesenta, Whistler visita Ámsterdam, donde conoce la pintura de Rembrandt, de la que seguramente recibiese notables influencias lumínicas. Pronto volverá a realizar otro viaje por el norte de Francia, Luxemburgo y las tierras del Rin, llevando con él sus libretas de esbozos y pequeñas planchas de cobre que le permiten dibujar directamente del natural. Una selección de estas matrices



formó la serie *Doce aguafuertes del natural*, más conocida como la *Serie francesa*, una carpeta con la que Whistler alcanzó gran fama como grabador en París. A estas le seguirían otras muchas otras series, como la del *Támesis*, *Venecia primera* o *Venecia Segunda*, las cuales contribuyeron a asentar el prestigio inicial tras su exitosa exhibición en Londres, donde se instala desde 1859, aunque nunca descuidará sus relaciones con el núcleo artístico parisino, que visita asiduamente. Allí recibe las influencias de los prerrafaelitas y de un Romanticismo aún latente. A esta época corresponden sus sugestivos nocturnos.

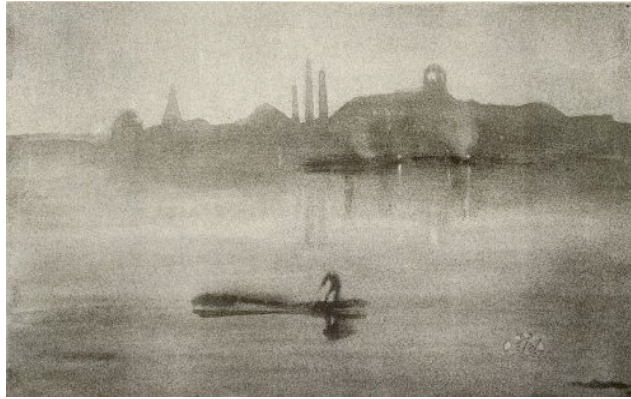


190. James Whistler, *The music room*, 1858. Aguafuerte.

Pero el concepto lumínico de Whistler estuvo también cercano al de los impresionistas en muchos términos, como advirtió el poeta francés Mallarmé, quien consideró que aún no estando directamente vinculado con el grupo, el inglés compartía la base de sus teorías<sup>538</sup>. Sería el propio Mallarmé quien sumergiese a Whistler en los ambientes simbolistas de París, corriente con la que pasará a identificarse. Aunque debemos señalar que Whistler no fue simbolista por la elección de sus temas, pero sí por su firme propósito de hacer del arte una disciplina al margen de lo cotidiano y utilitario.

---

<sup>538</sup> Cfr. **MALLARMÉ**, *Art. Cit.* [**SOLANA**, *Op. Cit.*, p.106]. La relación entre Whistler y Mallarmé fue muy intensa. Fe de ello da que en 1888 Mallarmé tradujese al francés el escrito de Whistler *Ten O'Clock*, un texto que contenía sus postulados sobre el arte.



191. James Whistler, *Nocturne: The Thames at Battersea*, 1878. Litografía.



192. James Whistler, *Nocturne: Dance House*, 1889. Aguafuerte y punta seca estampado en marrón.

De lo expuesto se deduce la riqueza lumínica de la que Whistler dota a su obra gráfica. La particularidad de sus atmósferas y su personalísima concepción del fenómeno de la luz no se deben a un origen único, sino que beben del conjunto de aportaciones e influencias que Whistler recibe a lo largo de su trayectoria artística. A saber, la luz de las escenas de Velázquez, la exquisitez de las iluminaciones orientales, la precisión lumínica del realismo, su vinculación con las experiencias impresionistas, el contacto con el Romanticismo inglés, y las observaciones extraídas de obras de maestros de la gráfica y la luz como Rembrandt. Un cúmulo de contribuciones que sin duda fueron enriqueciendo progresivamente su concepto lumínico, tal y como demuestran las diferentes pruebas de entintado que llevó a cabo con muchas de sus matrices.

Otro de los creadores cuyas aportaciones a la creación gráfica es subrayable es Odilon Redon, este sí plenamente simbolista. Odilon Redon nace en Burdeos (un *simbólico* nexo con Goya) y es allí mismo donde se produce su primera toma de contacto con el arte, junto al grabador romántico Rodolphe Bresdin. Gracias a Bresdin, quien le mostró estampas de los grandes maestros, Redon se familiariza tempranamente con Goya y Rembrandt. Las imágenes de éstos quedarían grabadas a fuego en su retina. A partir de 1870 Redon se establece en París, comenzando así su andadura artística. Es en esta época cuando se sumerge en las tinieblas del carboncillo y la litografía (precisamente de la mano de Fantin Latour, quien le enseñó la técnica). A ella se aplicó concienzudamente durante las dos últimas décadas del XIX.

La obra de Redon se caracterizó por lo onírico e inquietante de su temática que, como dijimos unas páginas atrás, trabajó desde el estallido de color en la pintura y a través del contraste monocromático en la gráfica. Y es que *Redon vivía en un mundo de sueños bellísimos e inquietantes que no podían distinguirse de la realidad (...) todo lo que deseaba era expresarlos con los colores más voluptuosos, o con los contrastes más poderosos o sutiles de blanco y negro*<sup>539</sup>. De esto último que la litografía fuese un vehículo de expresión muy valioso para Redon. El predominio de los negros en sus estampas lo explica él mismo de la manera siguiente: *los negros tienen su explosión integral, su rayo sin mezcla (...) El negro es el color más esencial. Forma sobre todo una exaltación y su vida (...) en las fuerzas discretas y profundas de la santidad (...) Es preciso respetar el negro. Nada le prostituye. No mueve a los ojos y no evoca ninguna sensualidad. Es el agente del espíritu más que el más bello color de la paleta o de un prisma*<sup>540</sup>.

Entre las piezas más destacables de Redon encontramos su serie *Homenaje a Goya*, que se compone de seis planchas iniciales más una séptima adjuntada posteriormente (*El huevo*). Las reminiscencias al maestro español en esta serie son tan patentes como clara es la referencia a él en su título. Por ejemplo en el primero de los homenajes, *En mi sueño yo veo en el cielo la cara del misterio*, donde se observan evidentes paralelismos icónicos y lumínicos con el lienzo *El Hechizado por Fuerza* de Goya; o en su segunda estampa, *The marsh flower, a human and sad head*, donde los rayos que emanan de la cabeza representada bien podrían catapultarnos a los *desastres* goyescos (concretamente al nº 80 y 82). Y es que Goya fue un referente clave no sólo para Redon, sino para el Simbolismo en general. Aunque paradójicamente, mientras que la evolución de Goya tiende hacia una cada vez mayor tenebrosidad, *en Redon se encuentra primero la noche y después la luz del día*<sup>541</sup>; pues coincide que, aún siendo el sueño un tema constante en toda su producción, durante los últimos años de su carrera artística se produce un incremento de la luminosidad, y la esperanza entra a formar parte de su obra (buena muestra de ello es su *Béatrice*).

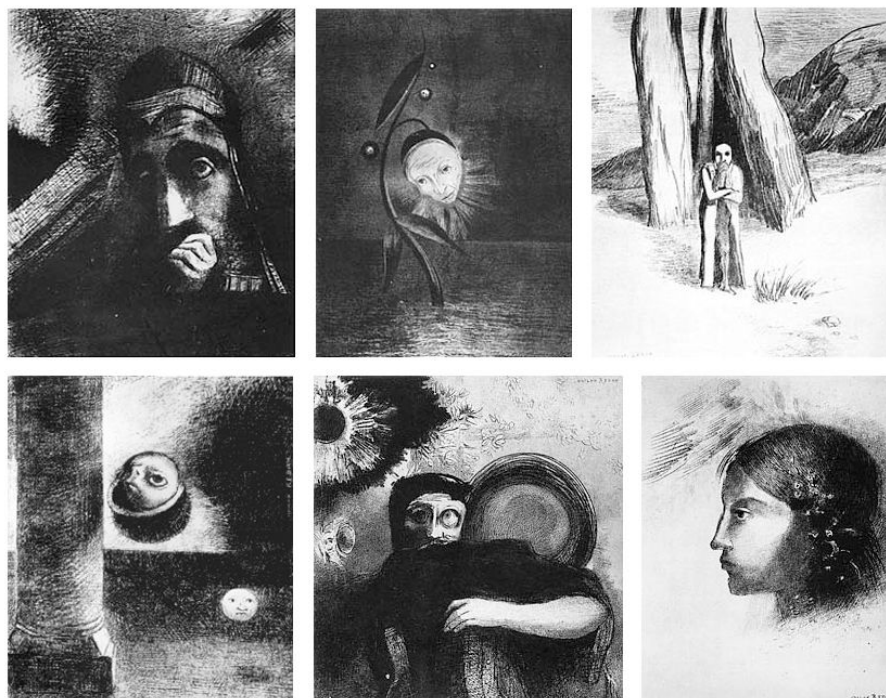
---

<sup>539</sup> REWALD, John. *El postimpresionismo*. Madrid: Alianza Forma, 1982. p. 129

<sup>540</sup> Citado a través de MUÑOZ SEBASTIÁN, Juan Antonio. "Influencias iconográficas de Goya en los artistas extranjeros" [en línea]. Ciclo de Conferencias dentro del *III Curso de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española (28 de mayo de 1987). En: Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo I, 1. (1988). Disponible en web: <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0112.html>> [consulta: 5 de abril de 2006]. Cfr. PASSERON. "La gravure impressioniste". *Origines et Rayonnement*. Fribourg: Office du Livre, 1974. p. 160.

<sup>541</sup> GIBSON, Op. Cit., p. 59





193. Odilon Redon, *Hommage à Goya*, 1885. Album de 6 estampas. Litografía.

Como hemos podido observar a lo largo de los apartados finales de este capítulo, tanto en la obra de Redon como en la del resto de artistas que desarrollaron su labor a finales del XIX, esa tendencia hacia la luz y el color exacerbado que se demostró en la pintura, en la gráfica tomó un doble camino. Por un lado el que también llevó a la introducción del color en la estampa, como máxima expresión lumínica. Por otro el que acabamos de ver, que iba hacia la oscuridad y el empleo del blanco y negro como símbolo y síntesis de luz, y que todos (incluidos los impresionistas), utilizaron de una forma u otra. El peso de la tradición del lenguaje gráfico fue determinante para que la vía de expresión monocroma perviviese e incluso se revalorizase, frente a la oleada de color que invadía el panorama creativo. Fue esa tradición, que se sustentaba en el valor plástico del negro de la tinta en contraste con el blanco del papel, la que hizo que muchos de los artistas grabadores encauzasen su trabajo casi instintivamente hacia ella. De esta forma la gráfica, a través de sus posibilidades de expresión monocromas, se convirtió en un territorio de confluencias, entre artistas de estilos y pensamientos diferentes, a veces opuestos (académicos, realistas, simbolistas y también impresionistas) con un propósito similar: el de aprovechar la oscuridad de la tinta negra y sus connotaciones como medio para hablar de la luz y las emociones. Una profunda relación que, significativamente, ha sido

recientemente revisada mediante una exposición itinerante que lleva como título *The Darker Side of light: Arts of Privacy, 1850-1900*<sup>542</sup> y que incluye obras de Munch, Meryon, Whistler, Odilon Redon, Bracquemond, Degas, Manet, James Ensor, Käthe Kollwitz, Max Klinger... entre tantos otros.

---

<sup>542</sup> *The Darker Side of light: Arts of Privacy*. Itinerancia: Hammer Museum, Los Angeles (abril - junio 2009), National Gallery of Art, Nueva York (Octubre 2009 - enero 2010) y Smart Museum of Art, Chicago (febrero - junio 2010).

## **CAPÍTULO 7**

### **CONVULSION ARTÍSTICA Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO LUMÍNICO**

**(Desde los inicios del s. XX a la contemporaneidad)**



***La obra La Fuente, de Marcel Duchamp, fue elegida como la obra de arte moderno más influyente de todos los tiempos.***

*Más conocida como El Urinario, la obra quedó en primer lugar en una encuesta realizada entre 500 expertos de arte para promocionar el Turner Prize, el más importante -y controvertido- premio de arte moderno en Inglaterra. Las Señoritas de Aviñón (1907), de Pablo Picasso, quedó en segundo lugar, mientras que el tercero lo ocupó el díptico Marilyn, de Andy Warhol.*

La nota de prensa<sup>543</sup> que acabamos de leer no sólo hace referencia a las obras más influyentes de nuestra historia reciente, sino que subraya la importancia de aquellos artistas que habrían de marcar el devenir del arte en el siglo XX. Lo curioso es que, si se hiciese un ranking con aquellos creadores que impulsaron la renovación del arte gráfico en ese mismo siglo, seguramente a la cabeza volverían a estar Picasso y Warhol. De hecho, la importancia de ambos en el campo de la estampación en cierto modo nos lleva a plantear el presente capítulo en torno a ellos. Picasso, por lo innovador de sus aportaciones estéticas, y Warhol, porque consiguió elevar la serigrafía a la categoría de medio autónomo, haciendo de ella un procedimiento multidisciplinar y flexible, adaptable a las más insospechadas aplicaciones plásticas.

Al respecto nos vienen a la memoria dos imágenes simbólicas que, correspondiéndose con dos de las obras más trascendentales del s.XX, parecen preludiar el papel que jugarán sendos planteamientos estéticos en relación a la iluminación del panorama artístico. Una de dichas imágenes es la del *Guernica* de Picasso, concretamente el foco de luz que, como un ojo, observa e ilumina la escena. La otra es la caja de *Brillo* de Warhol. Y es que ambos artistas regeneraron el concepto lumínico en sus respectivos momentos. Picasso a través de la liberación del punto de vista único. Warhol haciendo de la sombra un intrigante componente de su discurso. Conforme analicemos sus aportaciones en el campo de la gráfica, iremos haciendo igualmente mención a sus particulares concepciones lumínicas.

A lo largo del siglo XX asistimos a una evolución del concepto de *arte* sin precedentes. Fue un periodo de profunda renovación, lleno de rupturas constantes que afectaron a todas las facetas de la creación - y que, como no podía ser de otra manera, también repercutieron en la forma de abordar el fenómeno lumínico desde la plástica -. Sobra decir que los primeros pasos de esta regeneración ya los habían dado los impresionistas quienes, desde el mismo momento

---

<sup>543</sup> "Un urinario muy influyente" [en línea]. *BBC Mundo* [Nota de prensa] (Jueves, 2 de diciembre de 2004). Disponible en web: <[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid\\_4060000/4060193.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4060000/4060193.stm)>, [consulta: 14 de marzo de 2006]. Nota de prensa.

en que cuestionaron la validez de su propia percepción, habían abierto las puertas hacia un cambio impulsado por la autoconciencia. Así, poco a poco, el *proceso de creación* fue tomando unos tintes cada vez más reflexivos, que acabaría por llevar al artista a valorar la legitimidad conceptual de la obra por encima de su configuración material.

En este sentido, será Duchamp quien marque un punto de inflexión clave en el desarrollo del arte. Duchamp fue el responsable de la quiebra de las barreras conceptuales en el arte, agilizando la evolución de la creación contemporánea; un hecho que, inexorablemente, influiría sobre la estampación gráfica. El caso de la *Fuente* de Richard Mutt fue el sonado desafío anti-artístico con el que, según Tomkins<sup>544</sup>, Duchamp pretendía desbaratar los prejuicios de los sectores artísticos más clásicos y ampliar el horizonte creativo. Desde luego lo consiguió: su urinario se convirtió en el primer *ready-made* y en un punto de inflexión en la historia del arte. A partir de ese momento el interés artístico pasó a centrarse en el *proceso* de constitución de la obra más que en el resultado; y en consecuencia, comenzó a prestarse más atención a la idea que a la resolución formal de la obra.

Tras Duchamp, los retos creativos se sucedieron. Como ejemplo la acción artística que László Moholy-Nagy llevó a cabo en los años treinta, encargando la realización de una serie de obras por teléfono. La desmitificación de la obra artística era ya un hecho. Moholy-Nagy fue uno de los pioneros en investigar la cuestión fenoménica de la luz, junto a otros adheridos a la Bauhaus, como Josef Albers (cuyos estudios sobre la teoría del color y su interacción

---

<sup>544</sup> Cfr. **TOMKINS**, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1996. p. 206. En 1917 un grupo de artistas fundaron la *Sociedad de Artistas Independientes*, imitando al *Salon des Indépendants*. Su intención era organizar exposiciones en las que no hubiese ni premio ni jurado; sólo un comité de selección del que Duchamp se hizo responsable. La exposición fue una de las mayores realizadas en Estados Unidos y reunió más de dos mil obras de cerca de 1200 artistas. Duchamp no presentó ninguna con su nombre pero sí lo hizo bajo el seudónimo de *Richard Mutt*. La pieza que envió era un urinario de porcelana blanco titulado *Fuente*. El revuelo entre los organizadores fue automático, y tras debatir acabaron concluir que no debía admitirse la obra. Después de esto Duchamp renunció a continuar en el jurado. A consecuencia de la polémica generada Duchamp, Roché y Wood publicaron en su efímera revista *The Blind Man* un artículo titulado "The Richard Mutt Case" que decía así: (...) *Si el Sr. Mutt construyó o no con sus propias manos la Fuente no tiene ninguna importancia. Él la ELIGIÓ. Tomó un objeto de la vida diaria, lo reubicó de manera que se perdiera su sentido práctico, le dio un nuevo título y punto de vista y creó un nuevo significado para ese objeto (...).* **NORTON**, Louise. "The Richard Mutt Case". *The Blind Man*, N°2. Versión original disponible en web: <<http://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>>, [consulta: 8 de noviembre de 2009]. Décadas más tarde Duchamp diría: *Les tiré el urinario en la cara y ahora lo admiran por su belleza estética.* **BENACOURT**, Michael. "The Richard Mutt Case: Looking for Marcel Duchamp's Fountain" [en línea]. Disponible en web: <<http://www.artscienceresearchlab.org/articles/betacourt.htm>>, [consulta: 8 de noviembre de 2009].

resultaron imprescindibles en el desarrollo de la abstracción postpictórica norteamericana de los 60)<sup>545</sup>. No en vano el *Modulador* de Moholy-Nagy - una máquina que combinaba luz y movimiento - está actualmente considerada como la obra inaugural de la moderna instalación. Esta incorporación de la luz como elemento protagonista en una pieza considerada el origen de toda una modalidad artística, dice mucho a favor del interés que suscita el agente lumínico en el lenguaje plástico contemporáneo. Y es que, como tendremos oportunidad de ver, el empleo de la luz física, real, será a lo largo del s.XX un recurso muy extendido.

Por otra parte, la proliferación de nuevas disciplinas y tendencias artísticas (instalaciones, performances, arte conceptual, land art, body art, arte óptico, arte cinético, etc.) en cierto modo eclipsó lo que estaba sucediendo en el área de la estampación gráfica. La supervivencia del grabado original estaba entonces debatiéndose, al margen de las transformaciones que estaba sufriendo el concepto de originalidad en el resto de las manifestaciones plásticas. En el III Congreso Internacional de Artistas celebrado en Viena en 1960, se quiso hacer el esfuerzo de concretar los parámetros que definían la idea de stampa original, especialmente la noción de autoría (ejecución y firma) y de multiplicidad controlada (justificación de las ediciones). En este sentido, hay que reconocer que desde la práctica artística con frecuencia se recurrió al grabado más por su capacidad reproductiva que por sus cualidades como medio de expresión, pero esto sólo sucedió entre aquellos que continuaban viéndolo como una actividad secundaria. Pues, como en el resto de los siglos, en el XX también hubo quien entendió la estampación como una disciplina de primer orden, contribuyendo a la evolución del lenguaje gráfico con aportaciones excepcionales. Entre ellos, sin duda, podemos decir que *brilla con luz propia* la obra gráfica de Picasso.

No obstante, durante las últimas décadas del siglo, los procedimientos de estampación se revitalizan, liberándose de la ortodoxia que en muchos casos los había caracterizado. Será

---

<sup>545</sup> Precisamente, a colación de la importancia de la luz en la obra del movimiento modernista, la Tate Modern de Londres presentó una exposición titulada *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, que tuvo lugar entre el 9 de marzo y el 4 de junio de 2006. Itinerancia: Kunsthalle Bielefeld y Whitney Museum. La primera parte de la muestra se centró en el trabajo que ambos artistas realizaron durante la segunda década del siglo XX, etapa en la que tanto Albers como Moholy se sintieron fascinados por los fenómenos lumínicos, haciendo de ellos el hilo argumental de sus obras. De hecho la Tate dedicó una sala especial a una copia de *Light Prop for an Electric Stage*, de Moholy-Nagy, expuesta por primera vez en 1930 en el Grand Palais de París, y hoy considerada como el más temprano ejemplo de instalación artística. Cfr. *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* [en línea]. En: Past exhibitions, Tate Online. Disponible en web: <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/albersmoholy/>>, [consulta: 10 de abril de 2009].

entonces cuando el grabado adquiriera entidad propia como medio de expresión perfectamente autónomo, deshaciéndose definitivamente de ese pesado lastre histórico (producto de las ventajas funcionales de la técnica) que había llevado a considerar a la estampación como la *hermana menor* de las artes plásticas. Con ello la gráfica se hace más permeable que nunca a las nuevas prácticas artísticas. En ese punto jugarán un papel decisivo los representantes del pop-art, principalmente Robert Rauschenberg y Andy Warhol, ambos figuras pioneras en experimentar con las posibilidades de hibridación e interdisciplinariedad de las técnicas de estampación, fundamentalmente la neonata serigrafía. De hecho es a partir de sus trabajos cuando se incrementa la actividad experimental entre los artistas gráficos, quienes comienzan a investigar combinando procedimientos, mezclándolos con otras formas de creación (muy especialmente la instalación) o incorporando elementos hasta el momento tan ajenos a la Estampa como es la luz física. Podría decirse que la libertad que enarbolan los artistas contemporáneos es heredera de la que fuera la consigna de los movimientos de principios del siglo XX: *Mirar el mundo con ojos nuevos*. Una consigna que sin duda los creadores de las vanguardias aprendieron de la *iluminadora* lección que Cézanne dio al arte en su momento.



## 7.1 PRINCIPIOS DE ABSTRACCIÓN: LA LUZ EN LAS MANZANAS DE CÉZANNE

El desencadenante del empleo de la luz como elemento físico ajeno a su representación, debemos buscarlo en las manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en pleno auge de los *ismos*. Aún el arte permanecía vinculado al elemento naturalista, pero los términos de investigación visual en los que comenzaba a moverse hacían prever una reestructuración conceptual inminente de los intereses plásticos, entre ellos el lumínico, ejemplificado en el tratamiento que le otorgaron los impresionistas. ¡Qué lejos han quedado hoy las burlas proferidas contra aquellos *daltónicos*<sup>546</sup> y cuánto les debe el arte último! Las principales tendencias del siglo XX, con sus múltiples ramificaciones, fueron producto de la renovación del lenguaje plástico gestado a finales del XIX. Es más, hay quien considera al movimiento impresionista como una *escuela de abstracción*<sup>547</sup>. La pasada centuria se caracterizó por dos hechos consustanciales: la libertad de interpretación plástica y la individualidad temperamental del artista. Particularidades que han convertido su historia en una compleja *historia de artistas*. La discusión entre éstos e historiadores, críticos y filósofos, sobre lo académico y lo moderno, sobre las reglas y la experimentación, sobre la objetividad y la subjetividad, y sobre la validez de la visión impresionista, acabó por abrir definitivamente las puertas a un lenguaje plástico conceptual y temáticamente renovado. No es fácil establecer el punto de origen para el arte del siglo XX, pero quizá una aproximación nos llevaría a plantear una fecha ubicada entre 1880 y la primera década del 1900. Precisamente porque en este espacio de tiempo convivieron los últimos renovadores vinculados al Impresionismo (Cézanne, Gauguin, Degás, Renoir, Monet, Van Gogh...) con una promoción más joven que alcanzaría nuevas metas, entre ellos Picasso, Matisse, Kirchner, Brancusi, Kandinsky, Braque... generaciones solapadas que, aún compartiendo un mismo planteamiento artístico en torno a la subjetividad y espiritualidad de la obra, difirieron en sus fórmulas creativas.

Una de las principales discrepancias entre estos artistas en auge y los que fueran fundadores del Impresionismo surge en torno a la perspectiva. La perspectiva lógica es ahora sustituida por otra sustentada en la esquematización del color, de las formas y de los volúmenes según las luces y las sombras, y que es producto del carácter simbólico al que tiende la creación. Tras los experimentos puntillistas, la mancha reaparece en la mayoría de los

---

<sup>546</sup> VERHAEREN, Émile. "Exposición de obras de impresionistas". Ed. orig.: "Exposition d'oeuvres de impressionnistes", *Le Journal de Bruxelles*, 15 de junio de 1885). [SOLANA, *Op. Cit.*, p.209].

<sup>547</sup> ADAM *Art. cit.*, [SOLANA, *Op. Cit.*, p.213].

casos como superficie estructural y homogénea que, además, algunos terminarán sintetizando geométricamente. Las modulaciones tonales conseguidas por los impresionistas a través de la sutil matización de colores y la yuxtaposición de breves pinceladas desaparecen, suplantadas ahora por planos cromáticos uniformes que el intelecto se encarga de componer e interpretar como volumen. Ya no es tanto la representación de la realidad como la de la idea que la dota de significado. La luz pues, objetualizada, no es ya más que idea de volumen. Así, lo esencial, lo simbólico, resulta de la síntesis y metabolización de las sensaciones percibidas. El camino hacia la abstracción y conceptualización del arte comienza a esbozarse.

*Post-Impresionismo*<sup>548</sup> es el denominador común con el que se bautizó a éste complejo movimiento de un conjunto de artistas que aún mantenían ciertos vínculos con el Impresionismo, pero que manifestaban un marcado carácter anti-naturalista en favor de las cualidades abstractas y contenidos simbólicos de la obra. El panorama del tránsito entre el siglo XIX al XX se compuso, por tanto, de un nutrido abanico de tendencias temporalmente coincidentes, con ideas comunes, pero que divergen en la materialización estética de sus preocupaciones: Modernismo, Simbolismo, Primitivismo, Fauvismo, Precubismo, Nabis, Expresionismo... En cualquier caso los postulados impresionistas se traspasan y la concepción lumínica adquiere matices muy diversos según el estilo del que hablemos.

Manet comenzó a dar muestras de distensión frente al Impresionismo; en su conocido *Déjeuner*, inspirado en un grabado de Marcantonio Raimondi<sup>549</sup>, desaparece prácticamente el claroscuro en las figuras de forma que *la luz no es un rayo que hiere los cuerpos acentuando las partes salientes y dejando en la sombra a las partes entrantes: la cantidad de luz forma un todo con la calidad de los colores*<sup>550</sup>; Seurat y Signac acusan un agudo cientifismo (*si la luz no es natural, sino compuesta por una fórmula científica y por tanto perfectamente “regular”, también la forma que la luz toma al unirse con las cosas tiene que ser regular, geométrica*<sup>551</sup>.); Gauguin instaura las bases del simbolismo (*la luz no incide en las cosas sino que emana de*

---

<sup>548</sup> El término *Post-Impresionismo* surge por primera vez en 1910, cuando el crítico y artista inglés George Fry trató de calificar una muestra de arte francés organizada a finales del XIX en la Grafton Gallerie de Londres compuesta por artistas de la nueva generación. Fry reconoció la heterogeneidad de la exposición, admitiendo no encontrar una definición mejor que *postimpresionista* ante la variedad de estilos que se exponían.

<sup>549</sup> Grabado de *El juicio de Paris*, de Rafael (Bolonia, 1480-1534 aprox.)

<sup>550</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno 1770/1990*. Valencia: Fernando Torres, 1975. p. 114.

<sup>551</sup> *Ibidem* p.150.

ellas<sup>552</sup>) al mismo tiempo que afronta la estampación (grabado en madera y monotipia) de un modo innovador, llegando incluso a convertir en bajorrelieve una de sus matrices de madera; Van Gogh profundiza en la expresión mientras Toulouse-Lautrec recupera la línea (*la luz no golpea las superficies de color haciéndolas vibrar o brillar, pasa por los filamentos de color como la energía eléctrica por los hilos de un circuito*<sup>553</sup>); y el tardío Cézanne trata de superar sus comienzos impresionistas investigando la luz a través del modelado y el dibujo. Vemos pues como, en esta *historia de artistas*, los planteamientos lumínicos se subjetivizan e individualizan.

Fueron tantas las distintas concepciones lumínicas manifestadas a lo largo del s. XX, que sería un despropósito tratar de abarcar aquí todas y cada una de ellas. En el capítulo anterior ya revisamos aquellas que consideramos más sobresalientes para nuestro estudio por el papel que jugaron en la gráfica. Estudiaremos no obstante la figura de Cézanne, por la importancia del trabajo que realizó, allanando el terreno para que tuviese lugar la mayor revolución artística desde el renacimiento: el cubismo. Los últimos años en la vida de Cézanne resultaron indispensables para la evolución de la estética en la historia del arte durante el siglo XX. De hecho nunca se subrayará suficientemente el papel positivo y directo que Cézanne tuvo como punto de partida para la formación del estilo cubista; como el mismísimo Picasso admitió: *Cézanne era mi sólo y único maestro. No creáis que me limitara a mirar sus cuadros... Pasé años estudiándolos... Cézanne era como un padre para todos nosotros.*

Durante la última década del siglo XIX Cézanne dio un importante giro a su trabajo. La obra de esta etapa delata un nuevo planteamiento representacional que cada vez se aleja más de las referencias naturalistas, y que tiende a reducir el espacio a su esencia geométrica. Este período es realmente renovador, y convertirá a Cézanne en una figura imprescindible para entender el devenir de la concepción lumínica de las vanguardias que abren el arte del siglo XX, especialmente la de Picasso. En este sentido resulta muy aclaratorio un párrafo extraído de las conversaciones imaginarias entre Joachim Gasquet y Cézanne<sup>554</sup>, el cual recoge

---

<sup>552</sup> *Ibidem* p.156.

<sup>553</sup> *Ibidem* p.164.

<sup>554</sup> El párrafo corresponde a un fragmento de *Cosas que me dijo*, texto que Gasquet introdujo como parte de su biografía sobre *Paul Cézanne*, publicado originariamente en 1921. **BERNARD**, Emile [et al.]. *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. Colección G G Arte. p. 165.

extractos prácticamente literales de la correspondencia que el pintor mantuvo con Émile Bernard pocos años antes de su muerte<sup>555</sup>:

YO- ¿Qué es eso de concéntrica?

CÉZANNE- Quiero decir que en esta naranja que estoy pelando, o en fin, en una manzana, una bola, una cabeza, hay un punto culminante y este punto, a pesar del efecto terrible: luz, sombra, sensaciones de color, este punto siempre es lo que más nos salta a la vista. Los bordes de los objetos huyen hacia otro distinto situado en nuestro horizonte.<sup>556</sup> Cuando uno llega a entenderlo...

Sonríe.

... Bueno, pues no ha entendido nada, si no es pintor. La de teorías que he llegado a hacer... ¡Dios mío...!

Se saca un papel arrugado del bolsillo.

Le escribí al pintor que no conoces, que vino a verme y que él sí que se dedicaba a las teorías. Le dije, bueno, resumiendo, le escribí esto:

Lee con voz cansina, tímida y dogmática:

Traté la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello situado en perspectiva, o sea que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas en el horizonte dan la extensión, o sea una sección de la naturaleza o si lo prefiere del espectáculo que el Pater omnipotens aeternae Deus, despliega ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. Ahora bien, la naturaleza para nosotros hombres aparece más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azulados, para que se note el aire.

De este texto se puede extraer una conclusión sustancial en la comprensión del esquema conceptual de Cézanne, y es su interés por la profundidad y el modelado volumétrico de los cuerpos a través del exclusivo empleo de color. Tal es el objetivo perseguido por Cézanne, quien afirma que (...) *una sensación óptica se produce en nuestro órgano visual, que nos permite clasificar por “luz semitono” o “cuarto de tono” los planos representados por sensaciones de color. La luz no existe, es decir, no para el pintor, mientras se empeña en ir del*

---

<sup>555</sup> *Ibidem* p.51-52. Gasquet cita en este párrafo casi literalmente las palabras que Paul Cézanne dirigió a Émile Bernard en una de sus cartas (Aix-en-Provence, 15 de abril de 1904), en la que comentaba: (...) *Traté la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello situado en perspectiva, o sea que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central. – Las líneas paralelas en el horizonte dan la extensión, o sea una sección de la naturaleza o si lo prefiere del espectáculo que el Pater omnipotens, oeternae Deus, despliega ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. – ahora bien, la naturaleza para nosotros hombres aparece más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azulados, para que se note el aire.*

<sup>556</sup> *Ibidem* p.72. “Carta de Paul Cézanne a Émile Bernard”. Aix-en-Provence (25 de julio de 1904): *Quiero decir que en una naranja una manzana, una bola una cabeza, hay un punto culminante, hay un punto culminante, y ese punto siempre es, lo que está más cercano a nuestra vista\*, los bordes de los objetos huyen hacia un centro situado en nuestro horizonte (...).* \* Al margen de estas líneas escribió: *a pesar del efecto terrible, luz y sombra. Sensaciones de color.*

*Negro al Blanco. Pues la primera de estas abstracciones es como un punto de apoyo tanto para el ojo como para el cerebro, nos atascamos, no llegamos a conseguir nuestro dominio, a poseernos*<sup>557</sup>. Para Cézanne no existe otro elemento perceptible distinto al color; ni la línea, ni el modelado (tradicionalmente entendido como claroscuro, como sombreado), porque según él, los contrastes no vienen dados por el negro y el blanco, sino por la modulación de las sensaciones cromáticas. Cézanne, coincidiendo en parte con los impresionistas, quiso obtener con los colores lo que habitualmente se conseguía con el blanco y el negro, sustituyendo las habituales gradaciones de claroscuro por gradaciones cromáticas libres de sombreado. Esto le obligaba a utilizar una gama de matices muy amplia, que le ayudase a evitar luces blancas y sombras negras y así poder observar las oposiciones existentes en las medias tintas. En relación a esta última etapa del pintor, Bernard realizaría la siguiente observación redundando en su concepto lumínico: (...) *Cézanne disciplinará los contrastes de tintes ocasionados por el estudio de la luz total, y las irisaciones de arco iris de la nueva paleta, organizándolos con el mismo rigor que las oposiciones de blanco y negro del periodo precedente*<sup>558</sup>. De hecho, Cézanne insistiría en reiteradas ocasiones sobre la necesidad de recobrar, a partir de los descubrimientos artísticos de los impresionistas, el sentido del orden clásico que, a su juicio, encarnaba Poussin. Deseaba mantener el brillo y la luminosidad impresionista, pero no la confusión propia de su factura; quería dotar de solidez a sus representaciones, pero sin recurrir a los convencionales sombreados; pretendía lograr esquemas diáfanos, pero partiendo de colores intensos. Una serie de intenciones que finalmente le llevarían a sacrificar la corrección formal del dibujo en beneficio del orden, la profundidad y la luminosidad.

Cézanne encontró en la manzana su *leitmotiv*. El elemento a través del cual ejemplificar el sustento de su proyecto estético. Porque Cézanne quería *asombrar París con una manzana* (como en cierta ocasión le confesó a su amigo Felipe Solari<sup>559</sup>). De hecho, la manzana no sólo es la protagonista de sus naturalezas muertas sino que en ocasiones aparece, como haciendo

---

<sup>557</sup> *Ibidem* p.72-73. "Carta de Cézanne a Émile Bernard". Aix, (23 de Xbre? de 1904).

<sup>558</sup> *Ibidem* p.223. [BERNARD, Émile. "Una conversación con Paul Cézanne". *Mercurio de France*.]

<sup>559</sup> Sérusier, uno de los jóvenes admiradores perteneciente al círculo de Gauguin, diría al respecto: *La gente, si ve una manzana de un pintor corriente, dice: me la comería. Cuando se trata de una manzana de Cézanne, dicen: ¡qué hermosa! Nadie se atrevería a pelarla, preferirían copiarla... la manzana de Cézanne se insinúa a la mente por los ojos.* SOMARRIVA, Marcelo. "El triunfo de Cézanne" [no disponible, sólo 7 días de edición online, para consulta solicitar en [www.infomercurio.com](http://www.infomercurio.com)]. Diario digital *El Mercurio*. Santiago de Chile (26 de febrero de 2006). Disponible en web: <[http://diario.elmercurio.com/2006/02/26/artes\\_y\\_letras/\\_portada/noticias/52A35E2A-8318-4399-9BA0-3DE2825C8627.htm](http://diario.elmercurio.com/2006/02/26/artes_y_letras/_portada/noticias/52A35E2A-8318-4399-9BA0-3DE2825C8627.htm)> [consulta: 26 de febrero de 2006].

cameos, en otras obras, pongamos *Les Grandes Baigneuses*. En este lienzo parece como si Cézanne introdujese el fruto para que el espectador establezca una comparativa entre la simplicidad de su forma y las del resto de las figuras que componen la escena, de manera que tenga presente que es la esencia de lo geométrico la que *evalúa las masas y determina las superficies*<sup>560</sup>. De ahí probablemente que Meyer Schapiro dijese que *la pintura de manzanas se puede interpretar también como un medio, deliberadamente escogido, de desapego emocional y autocontrol; la fruta proporciona a la vez un campo objetivo de colores y formas con una riqueza sensorial palpable (...)*<sup>561</sup>. Schapiro, haciéndose eco de la preocupación de Lionello Ventura<sup>562</sup> (quien pensaba que desde 1860 el interés estético dominante había sido la forma, simbolizado en la representación de manzanas), formuló una pregunta cuya respuesta resume sobremedida el objeto de investigación de los pintores modernos: *¿Por qué se han pintado tantas manzanas en la época moderna? Porque el motivo simplificado brindaba al pintor una oportunidad de concentrarse en los problemas de la forma*<sup>563</sup>. Esto es, fue una manzana, pero podía haber sido cualquier otro elemento que, en su sencillez, fuese capaz de transmitir la esencia de los aspectos formales de la pintura. En este sentido el interés de la manzana de Cézanne residía en ser un objeto, una forma definida por una determinada iluminación igualmente objetualizada. Un volumen sobre el que la luz trabaja para revelar su forma.

No obstante, en relación directa con el tema de nuestra investigación, cabe decir que Cézanne sólo tuvo dos breves flirteos con la estampa. Uno de ellos en 1873, cuando visita a algunos de los impresionistas en Auvers. Allí, alentado por Pissarro, realiza cinco aguafuertes bajo su supervisión. Tras este puntual contacto con el grabado, tendrán que pasar veinte años hasta que vuelva a tentar la creación a través de la estampa. Esta segunda y última aproximación será a través de la litografía. Entonces Cézanne, invitado por el famoso editor Ambroise Vollard (el mismo para el que más tarde Picasso compusiese su célebre *suite*), se animó a participar en algunos de los proyectos que le propuso. La litografía más conocida de las que realizó para él fue la titulada *The Large Bathers*; evidentemente con el auxilio técnico de un profesional. Pero aunque ninguna de las obras de la escasa producción gráfica de Cézanne es remarcable, si nos gustaría poner el acento en los paralelismos entre el retrato al aguafuerte que aquí reproducimos y una de sus manzanas, cuyas semejanzas en el

---

<sup>560</sup> BERNARD, *Op. Cit.* p. 216.

<sup>561</sup> SCHAPIRO, Meyer. *El arte moderno*. Madrid: Alianza Forma, 1988. p. 24.

<sup>562</sup> Cfr. VENTURA, Lionello. *Art Criticism Now*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1941. p. 47.

<sup>563</sup> SCHAPIRO, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

tratamiento de la luz y el volumen nos remite de nuevo al ensayo de Schapiro (*Las manzanas de Cézanne*, 1968) donde dice apreciar cierta similitud entre los retratos del pintor y la construcción de sus naturalezas muertas. Valoración que nos da una idea de porqué Cézanne, según cuentan, gritaba a sus modelos con frecuencia – *¡Sea una manzana!* – .



194. Paul Cézanne, *Etude de pomme*, 1885, acuarela y grafito.

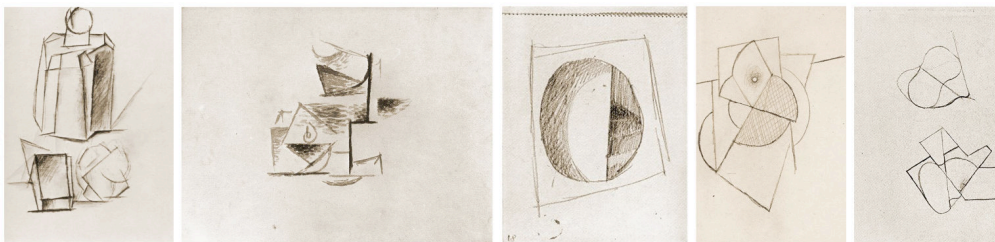


195. Paul Cézanne, *Tête de femme*, 1873. Aguafuerte.

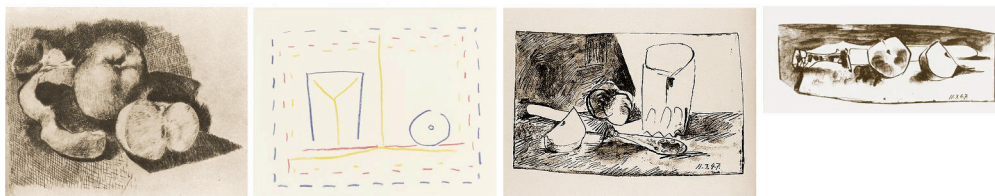
## 7.2 PICASSO, NUEVO SAN JUAN BAUTISTA QUE LLEVA AL ARTE AL BAUTISMO DE LA LUZ<sup>564</sup>

El interés que Cézanne había mostrado por las formas geométricas y la luz prismática, inherente en la percepción de la naturaleza, anticiparon los experimentos que más tarde desarrollaría el cubismo. La influencia de Cézanne en Picasso es tan evidente que éste incluso adoptaría la *manzana* como uno de los elementos habituales en sus naturalezas muertas, recurriendo a ella en reiteradas ocasiones a lo largo su producción artística. Al igual que Cézanne, Picasso parece escoger el *objeto* manzana como elemento de meditación y síntesis lumínica. Encontramos bastantes ejemplos en su obra gráfica - tanto en sus dibujos como en sus estampas - donde Picasso se revela con inusitada espontaneidad a través de ella.

<sup>564</sup> **APOLLINAIRE**, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. 1ª ed. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. Colección La balsa de la Medusa, 70. p.58.



196. La manzana en los dibujos de Picasso.



197. La manzana en la obra gráfica de Picasso.

Pero Cézanne no sería el único precedente estético para el cubismo. La libertad formal y tendencia hacia la abstracción del *fauvismo* hallan su correspondencia en el cubismo, aunque cada estilo abordara la cuestión de forma sustancialmente distinta (sobre todo en lo que respecta al color). También en esta primera década del siglo XX entra en escena el llamado *art nègre*, como lo denominaron los cubistas, quienes por aquel entonces comenzaron a descubrir el encanto del arte primitivo procedente de África. El compendio de influencias *fauves*, africanas y *cézannianas*, indujo a Picasso a crear la obra que sería considerada como el punto de partida del Cubismo: *Les demoiselles d'Avignon* (1907), sobre la que se diría que exponía *problemáticas esenciales, son como ecuaciones en blanco y negro sobre una pizarra (...) por primera vez la pintura se presenta como álgebra*.<sup>565</sup> Una expresión que ya dejaba entrever el proceso de análisis al que se iba a someter a los elementos formales, entre ellos aquel que generaba el volumen diferenciándolo por planos, la luz:

*La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo; fue Henri-Matisse quien se lo dio por burla en otoño de 1908 después de ver un cuadro que representaba unas casas cuya apariencia cúbica le impresionó vivamente.*

*Esta estética nueva se elaboró, en primer lugar, en la mente de André Derain, pero las obras más importantes y audaces que se produjeron inmediatamente después fueron las de un gran artista que debe ser considerado igualmente como uno de los fundadores: Pablo Picasso, cuyas invenciones corroboradas por el sentido común de Georges Braque, que expuso, ya en 1908, un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se vieron formuladas en los estudios de Jean*

<sup>565</sup> GOLDING, John. *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. p.51.



*Metzinger que expuso el primer retrato cubista (era el mío) en el Salón de los Independientes en 1910 y que también obligó aquel mismo año al jurado del Salón de Otoño a admitir obras cubistas. 1910 fue igualmente el año de aparición en los Independientes de los cuadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin, de Le Fauconnier, procedentes de la misma escuela.*

*La primera exposición conjunta del Cubismo, cuyos adeptos se hacían cada vez más numerosos, tuvo lugar en 1911 en los Independientes, donde causó profunda impresión la sala 41 reservada a los cubistas.<sup>566</sup>*

La revolución cubista no fue una revolución gestada de la noche a la mañana, las causas de la aparición del estilo se hallan en el arte de los cincuenta años precedentes. Cuando Picasso asistió en 1907 a la exposición que se celebraba en París en conmemoración a la reciente muerte de Cézanne, éste se percató de lo novedoso de sus planteamientos formales. Picasso debía haber conocido a Georges Braque pocos años antes, aunque tradicionalmente se haya afirmado que fue Apollinaire quien les presentó formalmente. En cualquier caso entre ambos surgió una súbita atracción profesional que les llevó a investigar codo con codo en la nueva estética, produciéndose una de las colaboraciones creativas más destacables de la historia del arte. Junto a Braque, Picasso trazaría la metodología de una nueva fórmula pictórica que replanteaba la obra de arte desde su misma base formal:

*De un modo muy distinto, Georges Braque y otros pintores irían más allá de la iluminación, no creando un universo de luz, sino retraduciendo la oscuridad de las sombras a propiedad del objeto. (...) Lo que vemos es un objeto plano, desmaterializado, independiente de toda fuente exterior, que mantiene su precaria unidad frente al contraste poderoso de los dos valores de luminosidad extremos. Se ha hecho que la antigua interacción de los poderes de la luz y las tinieblas se abata sobre el objeto singular, en el que el conflicto entre unidad y dualidad determina un alto nivel de tensión dramática, el choque de dos opuestos dentro de una unión no consumada.<sup>567</sup>*

*Su insistencia en la consecución de la belleza cambió entonces el Arte por completo<sup>568</sup>, rompiendo con cualquier preconcepción artística instaurada hasta el momento. Para el arte del siglo XX las puertas se abrieron a posibilidades insospechadas gracias a la polifacética figura de Picasso. Entonces, severamente, [Picasso] interrogó al universo. Se acostumbró a la inmensa luz de las profundidades<sup>569</sup>. Y rompió igualmente con la representación plástica que se le había venido dando a la luz hasta el momento; el cubismo proponía una luz reinventada, arbitraria, sometida a un titánico ejercicio de reflexión intelectual y visual, que descomponía la*

---

<sup>566</sup> APOLLINAIRE, *Op. Cit.*, p.29.

<sup>567</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. 2ª ed. Madrid: Alianza Forma, 2002. p.333.

<sup>568</sup> APOLLINAIRE, *Op. Cit.*, p.40.

<sup>569</sup> *Loc. Cit.*

forma hasta rayar la abstracción. La luz quedaba de esta manera exonerada del servicio que había venido prestando a la representación natural de la forma, en pro de una iluminación irreal que se multiplicaba a tenor de sus diversas procedencias, a la par que se descomponía en el espacio. Juan Gris no tardaría en sumar esfuerzos a la labor emprendida por Picasso y Braque, convirtiéndose en el tercer gran creador del cubismo.

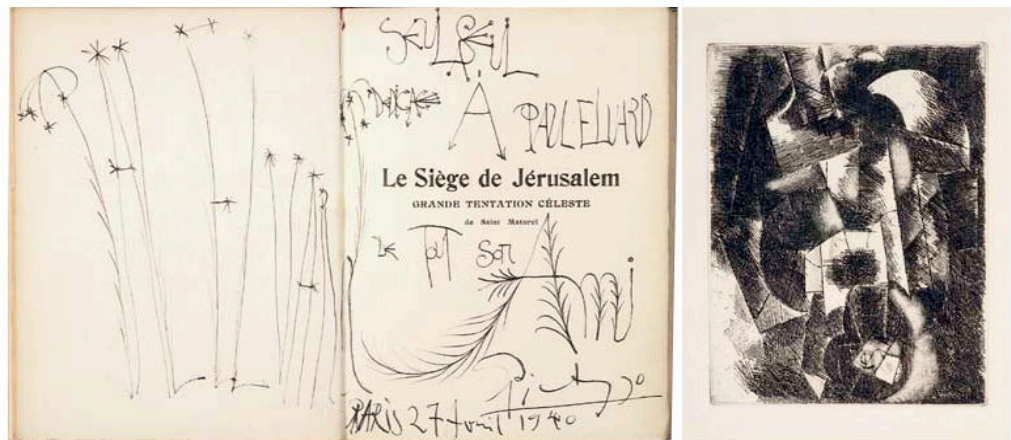
Fue precisamente Guillaume Apollinaire (quien hizo las veces de *celestino* entre Picasso y Braque) el encargado de analizar los presupuestos teóricos de la *nueva pintura*, los cuales recogió en un breve texto, hoy convertido en clásico, titulado *Meditaciones estéticas sobre los pintores cubistas*. Por supuesto también hubo quien se lamentó del cambio estilístico, pero Picasso era ya una avalada promesa, a pesar de su juventud, y un creador experimentado en todas las técnicas de expresión plástica, tanto en pintura como en escultura y en los diversos procedimientos de estampación. Desde que realizara su primera obra grabada en 1899<sup>570</sup>, con apenas dieciocho años, Picasso no abandonaría la gráfica. Prolífico dibujante, el grabado se adecuó desde el momento inicial a su método de trabajo y se constituyó como parte integrante y esencial en su producción artística, al mismo nivel que el resto de disciplinas artísticas, y correspondiéndose con las distintas etapas estéticas que experimenta. En 1904 ya había realizado su primer gran grabado, *La comida frugal*, pero no sería hasta 1909, dos años después de pintar *las Señoritas de Avignon*, cuando el cubismo llegara a su obra gráfica. Los grabados que realizó durante su etapa cubista, en su mayoría, corresponden a ilustraciones, como las destinadas a los libros *Saint Matorel* (cubismo analítico) y *Le Siège de Jérusalem* (cubismo sintético), ambos de su amigo y poeta Max Jacob. Aunque fue en la década de los años veinte cuando verdaderamente se adentra en la experimentación gráfica. La *Suite Vollard*, 100 grabados encargados por Ambroise Vollard realizados entre 1930 y 1937, se consideran hoy cumbre de su creación gráfica. Pero como tendremos oportunidad de comprobar, la frenética actividad del Picasso grabador no se detendrá ni siquiera en sus últimos años.

---

<sup>570</sup> La primera stampa de Picasso es un aguafuerte titulado *El Zurdo*. Aunque la imagen representa un picador, esta obra se denomina así como anécdota a la ignorancia del joven artista ante la técnica, ya que no sabía que debía invertir la imagen en la matriz. Esa clase de olvidos técnicos durarían muy poco. Al cabo de unos años, el impresor Crommelynck admitiría, estupefacto, que era incapaz de adivinar los recursos que Picasso había utilizado en sus planchas para obtener tales resultados.



198. Picasso, *Saint Matorel*, 1911. Aguafuerte.



199. Picasso, *Le Siège de Jérusalem, Grande Tentation céleste de Saint Matorel*, 1913-14. Aguafuerte.

Como podemos deducir de las ilustraciones que reproducimos, la geometría, en relación con la dimensionalidad de la obra, se convirtió en una de las principales preocupaciones cubistas. Frente a los volúmenes primarios generalmente curvos (esferas, conos y cilindros) en los que Cézanne inscribió sus formas, Picasso y Braque prefirieron utilizar cubos y pirámides de aristas rectilíneas. La fórmula de geometrización a la que llegaron los cubistas fue intuitiva. Para ellos la representación bidimensional de la obra era producto de su combinación con la tridimensionalidad del mundo real, y esto incluía a la luz. Los volúmenes geometrizados, densos y compactos en los inicios de la corriente, no eran vistos bajo la iluminación de una única fuente, sino bajo infinidad de focos que sumergen al conjunto en una luz irreal. Una luz que, sin embargo, en las áreas aisladas ilumina de manera naturalista para dotar de sensación de relieve al volumen abstracto. La suya no es, por lo tanto, una geometría exacta, sino

resultado de la visión múltiple y *analítica* de todos los agentes que participan de la percepción de la forma:

*Se ha reprochado enérgicamente a los pintores nuevos sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son lo esencial del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, su medida y sus relaciones, ha sido de siempre la regla misma de la pintura. Hasta ahora, las tres dimensiones de la geometría euclidiana bastaban a las inquietudes que nacían del sentimiento de infinito en el alma de los grandes artistas.*

*Los pintores nuevos no se han planteado ser geómetras, como tampoco lo hicieron sus ancestros. Pero puede decirse que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Así pues, hoy, los sabios ya no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto conducidos natural y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se designaban global y brevemente por el término cuarta dimensión.*

*Tal y como se presenta en la mente, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión estaría engendrada por las tres medidas conocidas: configura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; es la que dota a los objetos de plasticidad.* <sup>571</sup>

Como decíamos, los puntos de vista se multiplican en la búsqueda de esa *cuarta dimensión*. Y lo mismo sucede con los focos de luz. Pues si *todos los cuerpos son iguales ante la luz, y sus modificaciones resultan de ese poder luminoso que construye según su voluntad*<sup>572</sup>, la yuxtaposición de los distintos ángulos de observación debe atender a la construcción lumínica de todos ellos, sacrificando la verosimilitud en beneficio de la dimensionalidad espacial. Así, desde el momento en que la intención espacial concluye la diversificación de los puntos de vista, el cubista procurará *sensaciones artísticas únicamente debidas a la armonía de las luces impares*<sup>573</sup>. Aunque eso sí, si bien los cubistas no practican la rigurosidad geométrica de las formas, entre sus pretensiones se incluye la de alcanzar la proporción de lo ideal, pero no por el camino de la ilusión óptica ni de las proporciones locales que emprendieran los antiguos, sino transgrediendo los límites de la humanidad como vía hacia lo metafísico<sup>574</sup>. Se trata por lo tanto de un arte cerebral, en el que interpretar la realidad

---

<sup>571</sup> *Ibidem* p.21.

<sup>572</sup> *Ibidem* p.15.

<sup>573</sup> *Ibidem* p.18.

<sup>574</sup> Cfr. *Ibidem* p.23.

supone un constante ejercicio de análisis<sup>575</sup>. Porque *los nuevos artistas necesitan de una belleza ideal que no sea sólo la orgullosa expresión de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz*<sup>576</sup>.

Conforme evoluciona el cubismo, el soporte (sea gráfico o pictórico), hace las veces de *mesa de disección* - metáfora empleada por Apollinaire - donde el artista/cirujano descompone y analiza los distintos planos que organizan la imagen, contando con el propio soporte como uno de esos planos. Lo que implica la necesaria desaparición de la distinción figura-fondo y una necesaria atenuación del claroscuro, de los contrastes producto de la iluminación. Evidentemente, la luz también se somete a ese proceso de descomposición *analítica*. La gradual eliminación del color (solución contraria a la de Cézanne) ayuda a la supresión de dichos contrastes, correlación en la que se encuentra la causa de la progresiva monocromía a la que tiende el cubismo. Esta inclinación se mantendrá hasta 1911, cuando Gris entra en escena y se une a las investigaciones cubistas de Braque y Picasso. Gris aportará un nuevo aspecto metódico e intelectual que complementa la actitud más instintiva de estos otros, acentuando la mecánica del estilo. Apollinaire fue bastante explícito al respecto:

*El arte de Juan Gris es una expresión demasiado rigurosa y pobre del cubismo científico nacido de Picasso; arte profundamente intelectualista en el que el color sólo tiene un significado simbólico. Sin embargo, mientras que el arte de Picasso está concebido en la luz (impresionismo), el de Juan Gris se contenta con la pureza concebida científicamente.*<sup>577</sup>

La diferencia más evidente entre el cubismo temprano de Gris y el de Picasso y Braque es que éste no se resiste en la misma medida al uso del color, que mezclado con el blanco y el negro, le proporciona una amplia gama tonal. La luz fue una de sus mayores preocupaciones, aunque al contrario que Picasso y Braque, en sus comienzos Gris la trabajó desde una perspectiva de corte racionalista, rehusando el empleo de varios focos lumínicos. Entre los años 1912 y 1914 se abandona progresivamente la descomposición prismática de la forma y, por el contrario, se enfatizan las distorsiones (es ya el periodo del llamado cubismo *sintético*). Se definen los planos y se intensifica el color. También se emplea el *collage*, es decir, se

---

<sup>575</sup> *Lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación. En su representación de la realidad-concebida o de la realidad-creada, el pintor puede aparentar las tres dimensiones, puede, por así decirlo, cubiquear. No podría si sólo transmitiera la realidad-vista, a menos que hiciera un trampantojo en escorzo o en perspectiva, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada. Ibidem p.30.*

<sup>576</sup> *Ibidem* p.32.

<sup>577</sup> *Ibidem* p.65.

adhieren materiales y objetos cotidianos a modo de referentes visuales reales que concretan lo representado. Y se concibe la obra como un objeto estructuralmente independiente, en el que se van combinando partes hasta llegar a su conjunto. Pero ésta es ya otra historia. Baste decir que, en cualquier caso, la barrera de la dimensionalidad y el volumen impuesta por la percepción lumínica estaba ya rota y eso dio carta blanca a todo un campo de exploración en torno a la luz.

Es lógico que tras la hazaña cubista Picasso se sintiese con plena libertad iconográfica y formal para continuar trabajando en la línea que se le antojase, con independencia de estilos y disciplinas. El genio insaciable de Picasso le llevó a trabajar en todos los territorios plásticos; y en todos ellos demostró una extraordinaria capacidad para seleccionar los aspectos representacionales a los que más rendimiento les podía sacar en relación a las posibilidades del medio que estaba utilizando. Dentro de su producción gráfica ese aspecto representacional destacado fue el de la luz y la grafía de la sombra, con sus contrastes y tonalidades:

*Más de sesenta años grabando, y grabando con furia, ensayando todas las técnicas, acercándose a los más acreditados talleres para observar sobre la marcha los procedimientos y, ya asimilados, romperlos en mil pedazos, ensayando, investigando, creando. Si Picasso hubiese sido únicamente grabador, todavía nos asombraría por su fecundidad; pero es inútil, además de imposible, separar la obra grabada de Picasso del resto de su producción: sus investigaciones estilísticas pasan continuamente unas sobre otras, y lo único que hay que precisar, eso sí, es la importancia intrínseca de su obra grabada. Se comprende mejor en el contexto de toda su obra, pero es algo dependiente de su pintura. Es un mundo que se autoabastece de sugerencias y que, a lo sumo, da y presta tanto como recibe de las otras parcelas del crear de Picasso.<sup>578</sup>*

Cualquier conocedor de la obra gráfica de Picasso estaría de acuerdo con este discurso; del que personalmente nos interesa subrayar la idea de complementariedad existente entre la obra grabada de Picasso y sus otras facetas plásticas, pues justifica el análisis teórico que previamente hemos llevado a cabo y que, así visto, puede considerarse extensivo tanto a su pintura como a sus creaciones gráficas. No obstante, lo dúctil de la polifacética creatividad picassiana, hace difícil precisar punto por punto la concepción lumínica del artista en cada una de sus etapas, si bien está claro que uno de los momentos más sobresalientes de su carrera - y más originales en lo que a esta cuestión se refiere - tuvo lugar durante su fase cubista.

Y es que Picasso es una continua reinención de sí mismo y del mundo artístico que le rodea. Un suma y sigue. Tras su etapa cubista, Picasso se desmarca de estéticas compartidas

<sup>578</sup> **GALLEGO GALLEGO**, Antonio. *Historia del grabado en España*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999. Colección Cuadernos Arte. pp. 448-449.

para emprender su propia evolución individual. Las heterogéneas influencias que recibe son una constante a lo largo de su vida y un factor consustancial a su desarrollo. Esto es algo muy patente en sus estampas. En la obra gráfica de Picasso detectamos influencias que nos remiten constantemente al pasado. De hecho, tal y como apunta Janie Cohen en el texto del catálogo editado con motivo de la muestra de obra gráfica *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso*<sup>579</sup>, de entre todos los diálogos que Picasso entabló con obra de otros artistas, quizás fue el que mantuvo con la obra de Rembrandt uno de los más complejos, prolongados e inusuales. No es de extrañar. Picasso sabía a quien elegir como referente. Lo había demostrado con Cézanne en la pintura y, sin duda, en la gráfica no existía otro mejor que Rembrandt en quien fijarse.

Picasso reconoció la maestría de Rembrandt en numerosas ocasiones ante su círculo de amistades, pero no sin dejar entrever cierto tono de rivalidad; pues tal y como dijo a Françoise Gilot mientras contemplaban las estampas de la *Suite Vollard: Todos los pintores se creen Rembrandt... todos se hacen esas falsas ilusiones*<sup>580</sup>. Y es que es conocida la fama de observador de Picasso, que rápidamente aprehendía y recordaba cualquier imagen que le resultara estimulante, para ulteriormente recuperarla e introducirla reelaborada en su obra. El artista holandés hizo su primera aparición en la obra del malagueño entre 1933 y 1936, cuando Picasso trabaja en la *Suite Vollard*<sup>581</sup>. En algunos de los aguafuertes lineales de esta suite parece como si Picasso, en el momento de su ejecución, hubiese tenido en mente uno de los grabados de Rembrandt (sobre todo en aquellos donde introduce un fragmento muy construido mediante el claroscuro, pongamos *Escultor y modelo arrodillada mirándose en un espejo*). Probablemente fue así, porque posteriormente, tras intermitentes entradas y salidas en escena, Rembrandt acabará presentándose de forma natural en la obra de los últimos años de la vida de Picasso (entre 1967 y 1972).

---

<sup>579</sup> Catálogo de la exposición *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*. Madrid: Fundación Carlos Ambers y Fundación Bancaza - Ibercaja, 1999. p.99

<sup>580</sup> COHEN, Janie. "El diálogo de Picasso con el arte de Rembrandt". En: *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Op. Cit.* p.100.

<sup>581</sup> La *Suite Vollard* se compuso de cien cobres y fue realizada entre septiembre de 1930 y junio de 1936. Los temas de la serie son un tanto arbitrarios, aunque se podrían clasificar en dos grandes bloques, por un lado las que giran en torno a la temática de *El escultor en su estudio*, y por otro las que rodean a la estampa de *El Minotauro*. La serie de la *Minotauromaquia* sería, bajo esta perspectiva, prácticamente una sucesión de la *Suite Vollard*. Cfr. Catálogo de la exposición *De Picasso a Barceló. El arte contemporáneo español a través de la Obra gráfica*. Carrete, Juan (textos). Caja España, 1997.



200. Rembrandt, *Old Man Shading His Eyes with His Hand*, 1639. Aguafuerte y punta seca.



202. Picasso, *Escultor y modelo arrodillada* (Suite Vollard 69), 1933. Aguafuerte.



201. Rembrandt, *Tres cabezas de Mujer*, 31 octubre 1637. Aguafuerte.



203. Picasso, *Rembrandt y tres cabezas de mujer* (Suite Vollard 33), 27 enero 1934. Aguafuerte.

Los experimentos técnicos que Picasso realiza para enriquecer las tonalidades de grises en sus estampas recuerdan a otros ensayos que llevara a cabo Rembrandt: los contrastes tonales, la manera de tratar el rayado... recursos técnicos que se asemejan a los que utilizara éste. Una muestra clara de esta fijación de Picasso por el trabajo del maestro holandés es el grabado titulado *Rembrandt y las tres cabezas de mujer*. En él retrata a Rembrandt rodeado de rostros femeninos (en una clara alusión al aguafuerte en el cual el maestro estudiaba la cabeza de quien probablemente fuera Saskia) y ensaya con distintas tramas en uno de los ángulos de la plancha, emulando la estampa del XVII. Unos rayados experimentales que son aún más



notables en *Rembrandt con paleta y varios estudios*, donde la intención de Picasso era conseguir oscuridades de una intensidad similar a la que observaba en los papeles de Rembrandt. A la semana siguiente de la ejecución de este aguafuerte el marchante Daniel-Henry Kahnweiler recordaba en su diario la descripción que el propio artista hizo de él<sup>582</sup>:

*Imagínate, he hecho un retrato de Rembrandt. Otra vez el problema de que el barniz se cuartea. Me pasó en una plancha, y me dije: como está estropeada, voy a hacer cualquier cosa. Empecé a hacer garabatos, y salió Rembrandt. Comenzó a divertirme, y continué. Hice incluso otro, con su turbante y sus pieles, y con esa mirada suya de elefante, ya sabes. Ahora estoy retocando esa plancha para conseguir negros como los suyos, pero no es fácil conseguirlos a la primera.*



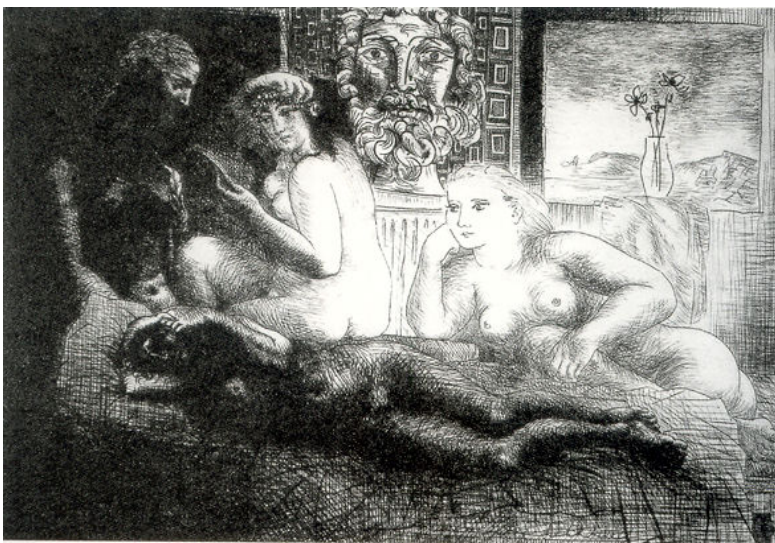
204. Picasso, *Rembrandt con paleta y varios estudios* (Suite Vollard 75), París, 1934. Aguafuerte.

Otras veces el artista español es más literal reproduciendo la imaginería de Rembrandt; aunque casi siempre se concede la licencia de modificar las composiciones que observa en sus originales. Esto sucede, por ejemplo, en el aguafuerte *Cuatro desnudos y una cabeza esculpida*, donde la figura del aguafuerte *Desnudo tumbado, de espaldas* de Rembrandt (también llamado *Negra tumbada*) aparece medio fundida con la *Odalisca* de Ingres (quien a su vez probablemente se inspiró en la obra del holandés). Porque la combinación fue un recurso habitual en Picasso, quien no dudó en conjugar su propio punto de vista con referencias extraídas de las obras de otros maestros.

<sup>582</sup> *Ibidem* p.104.



205. Rembrandt. *Desnudo tumbado, de espaldas o Negra tumbada*, 1658.  
Aguafuerte, punta seca y buril.



206. Picasso, *Cuatro desnudos y una cabeza esculpida* (Suite Vollard 75) 1934.  
Aguafuerte.

En este caso, siguiendo el juego de inversos y los cambios de perspectiva a los que nos tiene acostumbrados, Picasso presenta a la *Negra tumbada* con idéntica postura a la del desnudo de Rembrandt, solo que de frente (invirtiendo el punto de vista). En ambos grabados el cuerpo oscuro que se extiende sobre la cama parece diluirse con las sombras de la escena. Sólo que en la estampa del Rembrandt el grueso de esas sombras se encuentran en el fondo, y en la de Picasso, al frente, en contraluz a la ventana. Picasso da la vuelta así, también a la iluminación, pero siempre conservando el misterio de la oscuridad que envuelve a la forma. No en vano, la densa trama del claroscuro con el que trata la figura es el verdadero vínculo con la obra de Rembrandt, más incluso que la distribución de los elementos compositivos.

Un par de años más tarde de terminar esta estampa, Picasso realiza un aguatinta titulado *Fauno descubriendo a una mujer dormida*, también incluido en la *Suite Vollard*, y los paralelismos con la obra de Rembrandt vuelven a aflorar. De él toma el juego de claroscuros y la definición de la iluminación, así como la estructura compositiva, regida por la diagonal; pero a diferencia del aguafuerte en el que se inspira, Picasso recurre a la técnica de mancha del aguatinta, para enfatizar el efecto de sombra en combinación y contraste con la línea nítida del buril que dibuja las zonas más iluminadas. Esa línea, sobre todo la que dibuja el cuerpo de la mujer, es muy similar a la que utilizó en otras estampas en las que no introdujo la mancha y que recuerda a los grabados de Flaxman (muchas de ellas también presentes en la *Suite Vollard*). La capacidad para generar sensación luminosa que tiene el uso del trazo sutilmente modulado, limpio y aislado, en oposición a las áreas densas y saturadas de tonalidades, es la misma que ya observamos en muchos de los grabados de Rembrandt. Es como si la luz estallase sobre la forma, aplastando su volumen. Entonces la sensación de luminosidad es absoluta y sublime:

*La utilización de la línea nítida característica del neoclasicismo y, aún, de lo sublime romántico, no responde a la moda de los años veinte y primeros treinta, pues tiene en Picasso un sentido más profundo: revela uno de los ejes significativos de su arte, que no abandonará ya nunca. (...) Esencialidad, definición, intemporalidad, son notas de la linealidad, notas que Picasso ha sabido potenciar en toda su fuerza.<sup>583</sup>*



207. Rembrandt, *Júpiter y Antiope*, 1659. Aguafuerte, buril y punta seca.



208. Picasso, *Fauno descubriendo a una mujer dormida* (*Suite Vollard* 27), 1936. Aguatinta al azúcar, rascador y buril.

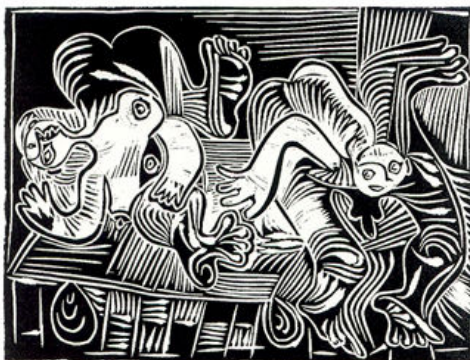
<sup>583</sup> **CARRETE**, Juan; **VEGA**, Jesusa; **BOZAL**, Valeriano y **FONTBONA**, Francesc. *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Summa Artis: Historia general el Arte. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. Vol. XXXII. pp.694-695



Tras la *Suite Vollard*, Picasso prefiere rememorar la iconografía de otros maestros, a saber, Delacroix (*Las mujeres de Argel*), Velázquez (*Las Meninas*) o Manet (*Almuerzo campestre*). No obstante, retomará nuevamente a Rembrandt ya en 1960 (cuando revisa su cuadro de *Betsabé*). Desde este momento descubrimos nuevos paralelismos no sólo temáticos, sino lumínicos entre la obra de ambos artistas. *José y la mujer de Putifar* da título tanto a uno de los aguafuertes de Rembrandt como al linóleo que Picasso hizo a partir de éste. En él, el malagueño, pone de relieve su conocimiento del potencial expresivo de la técnica y aprovecha la dualidad blanco-negro para construir una escena de un dramatismo fascinante, donde el entrelazado de luces y sombras nos remite directamente a Rembrandt. La linoleografía, había sido una técnica devaluada hasta que Picasso se encargara de revelar sus posibilidades plásticas; aunque más bien podemos decir que, de lo que se encargó, fue de dejar claro que el interés de cualquier procedimiento no está en el procedimiento mismo, sino en el uso que se pueda llegar a hacer de él (estas aportaciones fueron determinantes para la transformación que habrían de sufrir los medios artísticos a lo largo del siglo XX). El linóleo<sup>584</sup>, como técnica en relieve que es, comparte unas cualidades plásticas muy similares a las de la xilografía; sobre todo a la que se practicó en los orígenes del grabado (y también aquella de Bewick), donde la veta de la madera apenas tiene presencia y los negros son compactos.



209. Rembrandt, *José y la mujer de Putifar*, 1634. Aguafuerte.



210. Picasso, *José y la mujer de Putifar*, 1962. Linóleo.

<sup>584</sup> El linóleo fue inventado por el británico Frederick Walton en 1860. El material era un compuesto de aceite de lino solidificado mezclado con polvo de madera o corcho. Sus primeros usos fueron para revestimiento de superficies de suelo y paredes por su perdurabilidad. Esa perdurabilidad fue la que hizo que se convirtiera en un material apto para soportar la presión reiterada de la prensa. La aparición de la linoleografía tuvo lugar a principios del siglo XX. Sus dos máximos exponentes fueron Matisse y Picasso.

La simplicidad de la técnica, cuyas imágenes quedaban estructuradas en base a planos tonalmente homogéneos, no había ayudado a su popularización. Sin embargo Picasso demostró que tras dicha simplicidad se escondía un gran potencial plástico. Primero explotó las posibilidades que le ofrecía el uso seco y honesto del blanco y negro; y después sus cualidades para la imagen policroma. De hecho él fue el inventor del sistema de la matriz perdida. Un método que facilitaba el registro de distintos colores superpuestos y que consistía en ir devastando la matriz poco a poco, para cada color. Evidentemente, se trataba de un proceso sin marcha atrás, pero con el que se conseguía una magnífica calidad en la stampa final. Este procedimiento implicaba pues, una meticulosa previsión de los pasos a seguir y el cálculo de los distintos *momentos* de luz que conformarían la apariencia final de la escena. El linogrado permitía un uso de la luz radicalizado y elegante, al margen de sutilezas pero con grandes posibilidades expresivas, ya fuese por el contraste entre el blanco del papel y el negro de la tinta o por la yuxtaposición de colores planos. La interpretación que Picasso hizo del aguafuerte de Rembrandt y la distancia estética que los separa, es un magnífico ejemplo de la versatilidad técnica que caracteriza a la stampa para la representación de la luz, sus atmósferas y la transmisión de emociones a través de ella.

En 1966 Picasso, convaleciente de una grave operación, recurre con renovado interés a Rembrandt. Aquella circunstancia debió resultar determinante en su relación con Rembrandt, puesto que desde ese momento, y ya hasta su muerte, Picasso no dejaría de revisar la producción del maestro. Pierre Cabanne, quien fuera su amigo y biógrafo, comentaría una década más tarde la obsesión que el español sentía por Rembrandt, del que habló *sin cesar*<sup>585</sup> durante los últimos años. A lo largo esta etapa final Picasso versionó, entre otras obras, la *Dánae*, la *Ronda nocturna* y los *autorretratos* de Rembrandt (como hiciera en la *Suite Vollard*, pero esta vez reencarnando a Rembrandt en mosquetero). Y lo hizo sin escatimar en referencias a la paleta de Rembrandt, a su claroscuro y destreza gráfica, y por supuesto, también a su expresividad creativa. Esta insistencia por Rembrandt quedó reflejada en una anécdota relatada por Brassai, quien contaba como durante una visita al estudio de Picasso, éste dibujó un *Rembrandt y su modelo* en las guardas de su libro *Conversaciones avec Picasso*, y cómo rápidamente fue a buscar unas flores amarillas para darle *un tono dorado en torno a la cabeza de Rembrandt*<sup>586</sup>.

---

<sup>585</sup> COHEN, Art. Cit. En: *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso*. Op. Cit. p.115.

<sup>586</sup> *Ibidem* p.120.

Como decíamos, la imagen de Rembrandt, de Saskia y la leyenda de Dánae, fueron motivos de reiterada inspiración para Picasso. En ellas encontró la excusa perfecta para tratar el erotismo - una temática que conforma buena parte de su producción -. Esa mirada voyeur también se aprecia en *Interior con mujer saliendo de la cama*, un aguatinta al azúcar que formó parte de la llamada *Suite 347*. Aquí Picasso introdujo numerosas figuras sacadas de la iconografía de Rembrandt (principalmente de la *Mujer en el lecho* y *La Ronda nocturna*<sup>587</sup>). Pero quizás lo más sobresaliente de su interpretación está, precisamente, en el modo en que trabajó la iluminación de la escena. Y es que Picasso, con su mirada siempre curiosa y analítica, supo reconocer y hacer suya la magistral labor que Rembrandt había llevado a cabo con el claroscuro. De hecho, como podemos observar, el planteamiento lumínico del grabado del que hablamos parte de una fórmula compositiva similar a la propuesta por el holandés, estructurada en base a poderosos planos de luz y sombra. Aunque en manos de Picasso ésta adquiere todavía más contundencia, ya que el uso casi exclusivo del blanco y el negro enfatiza los contrastes.

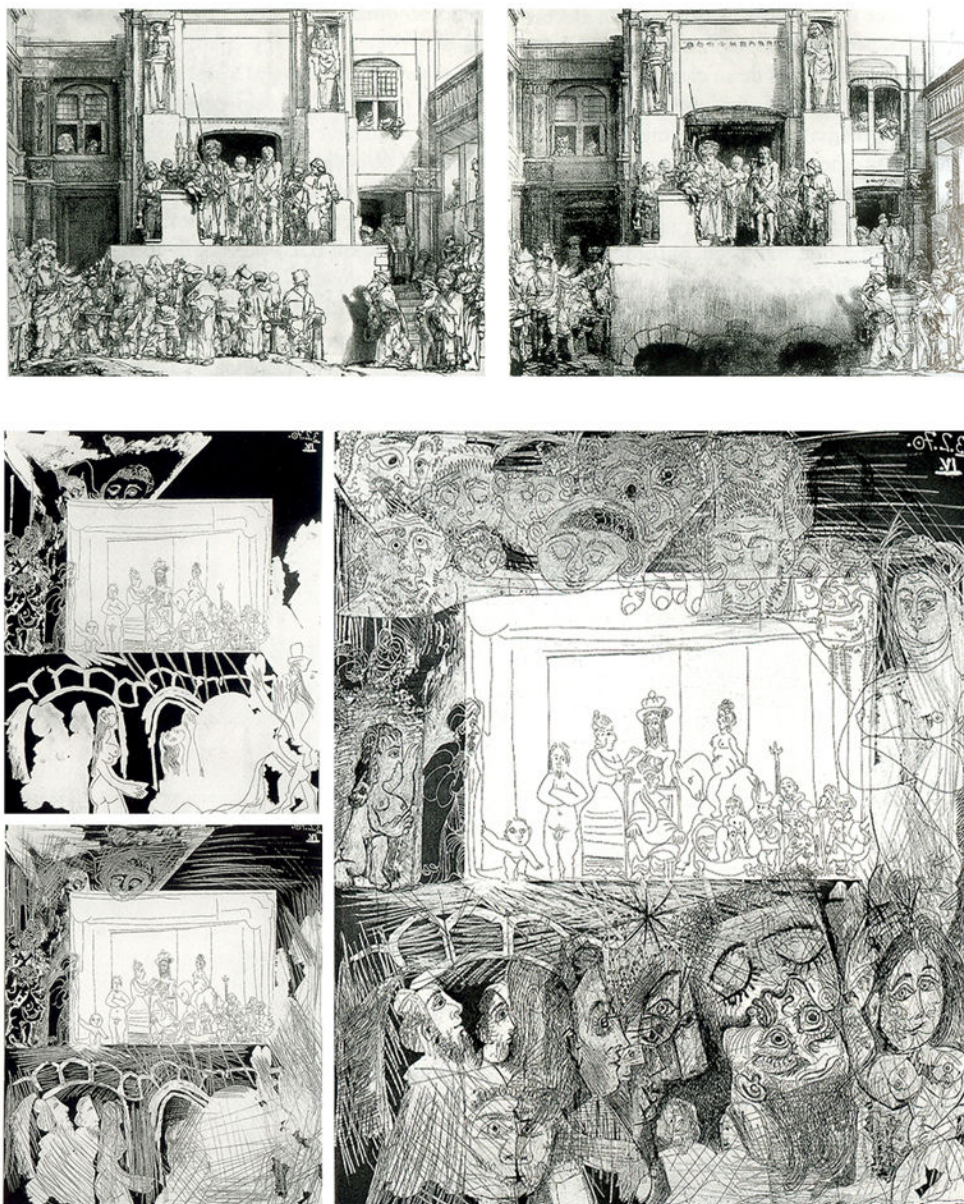


211. Picasso, *Interior con mujer saliendo de la cama* (*Suite 347*, 109), 1968. Aguatinta al azúcar.

---

<sup>587</sup> Es más, Picasso se inspiró en la *Ronda nocturna* para realizar una serie de dibujos en los que estudiaba en profundidad la luz y el movimiento. La serie fue realizada entre 1970 y 1972.





212. De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Rembrandt, *Ecce Homo*, 1655. Estado V, punta seca.

Rembrandt, *Ecce Homo*, 1655. Estado VIII, punta seca

Picasso, *Ecce Homo: El teatro de Picasso (Suite 156, 10)*, 3 de febrero de 1970. Estado I, aguatinata, aguafuerte, rascador y punta seca.

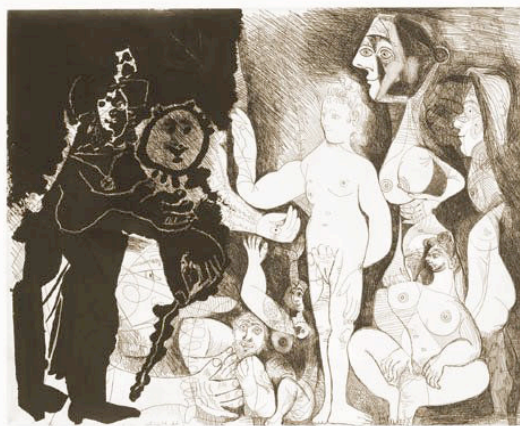
Picasso, *Ecce Homo: El teatro de Picasso (Suite 156, 10)*, 3 de febrero de 1970. Estado II, aguatinata, aguafuerte, rascador y punta seca.

Picasso, *Ecce Homo: El teatro de Picasso (Suite 156, 10)*, 3 de febrero y 5 y 6 de marzo de 1970. Estado V, aguatinata, aguafuerte, rascador y punta seca.

A principios de 1970 Picasso aborda una nueva *suite* que le ocupará durante dos años y que constituye su última aportación al grabado. Entre las 156 estampas que componen la carpeta se encuentra una interpretación del *Ecce Homo* de Rembrandt. Esta pieza fue concebida como una especie de teatro, por donde Picasso hace desfilar infinidad de personajes del holandés (*la Mujer en el lecho*, *la madre de Rembrandt*, *la Ronda nocturna...*). Pero también se trata, si se quiere, de una simbólica *representación* del claroscuro. Para su realización, Picasso primero reservó un rectángulo blanco que hace las veces de escenario, y sumergió el resto del espacio en la oscuridad. A partir de ese punto y en estados consecutivos, fue construyendo la imagen empleando un proceso muy parecido al que en su momento utilizó el maestro holandés. Sólo que, mientras Rembrandt demostró ciertos arrepentimientos compositivos (finalmente hizo desaparecer los personajes que había situado en primer término), Picasso exhibió una firme seguridad durante todo el proceso, rayando y engrosado líneas, prueba tras prueba, sin dar marcha atrás.



213. Rembrandt, *Artista dibujando a su modelo*, hacia 1639. Aguafuerte, punta seca y buril.



214. Picasso, *Espectáculo para una pareja. El capitán Frans Banning Cocq con unas mujeres* (Suite 156, 15) 16 de febrero y 2 y 4 de marzo de 1970. Estado IV, aguafuerte, rascador, punta seca y aguatinta al azúcar.

Como observamos, durante estos años, Picasso escoge con frecuencia representar escenas teatrales (el *Interior con mujer saliendo de la cama* no deja de ser un escenario). Esta elección es consustancial al uso que en aquel instante estaba haciendo de la luz. El motivo teatral le permitió el múltiple y libre empleo de esos focos lumínicos irreales a los que tanto había recurrido durante su etapa cubista. Un tipo de iluminación que, si bien nunca dejó de



utilizar, ahora aparece con renovado protagonismo. Otro de esos teatros es la interpretación que llevó a cabo del *Artista dibujando a su modelo*, grabado al mismo tiempo que trabajaba en el *Ecce Homo*, para la misma suite. Al igual que hizo en aquel, en su versión del *Artista dibujando a su modelo* Picasso comenzó dividiendo la imagen en dos tonos mediante una base de aguafuente al azúcar y después resolvió el tránsito entre el blanco y el negro con un entramado de aguafuerte, rascador y punta seca. Un proceso de creación que es nuevamente análogo al que en su momento siguiera Rembrandt para dibujar su aguafuerte, y donde los efectos lumínicos conseguidos resultan particularmente similares.

Picasso fue un *caníbal*, en el sentido positivo del término, pues se apropió de la imaginaria de otros, la analizó, la fagocitó, y la reinterpretó haciéndola nueva en su lenguaje. Inquieto y curioso, procuró poner remedio práctico a los obstáculos y preocupaciones técnicas que le surgían. Y cuando necesitó resolver dudas - por ejemplo, sobre cómo Rembrandt conseguía sus tonalidades - no dudó en recurrir e interpelar a expertos. Así lo cuenta el marchante holandés Eberhard Kornfeld en un catálogo de aguafuertes de Rembrandt editado a finales de los setenta. Durante su último encuentro con Picasso, en el 1970, éste le interrogó acerca de los grabados de Rembrandt (precisamente mientras el artista trabajaba en su *Ecce Homo*, las *Tres cruces* y el *Artista y la modelo*). Tras la conversación y antes de marcharse, Picasso dibujó un retrato de Rembrandt y se lo regaló al marchante<sup>588</sup>. De hecho, justo en el último verano de su vida, Picasso retrató a Rembrandt con una obsesión casi enfermiza. Parecía prever su muerte y trataba de exorcizarla a través de la exploración de los autorretratos que Rembrandt se había hecho en vida. Por la expresividad y gestualidad de los retratos picassianos, podría decirse que, en cierto modo, al retratar al holandés también se retrataba a él mismo y a sus temores, al tiempo que legaba un postrero homenaje artístico al genio holandés. Y es que Picasso supo adentrarse como pocos en el particular mundo de Rembrandt. De él aprendió, interpretó y aplicó a sus creaciones numerosos recursos, tanto técnicos como expresivos. Todo pasaba por su filtro, cualquier elemento adquirido lo personalizaba. La luz de Rembrandt en las estampas de Picasso ya no es de Rembrandt, es de Picasso<sup>589</sup>. De un Picasso siempre sensible a sus modulaciones y a sus posibilidades gráficas<sup>590</sup>:

---

<sup>588</sup> *Ibidem* p.138.

<sup>589</sup> En 1949 el fotógrafo Gjon Mili visitó a Picasso. Mili le mostró las fotos que había realizado a patinadores a los que había colocado pequeñas luces en sus patines mientras saltaban en la oscuridad. El efecto interesó a Picasso y quiso probar a dibujar con luz, así que tomó una linterna y lo hizo. Sobre decir que su línea, aún etérea, demuestra la misma sensibilidad de trazo que la de sus grabados.

<sup>590</sup> **BRASSAÏ**. *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Aguilar, 1966. p. 288.

[Picasso hablando con Brassai sobre la iluminación del estudio] *Mi iluminación nocturna es magnífica; la prefiero incluso a la natural... Tendría que venir usted una noche para verla... Esa luz que destaca los objetos, esas sombras profundas que rodean los lienzos y se proyectan sobre las vigas, las encontrará usted en la mayoría de mis naturalezas muertas, pintadas casi todas por la noche... Sea el que sea el ambiente, se convierte en la sustancia de nosotros mismos, se conserva en nosotros mismos, se organiza según nuestra naturaleza(...)*

215. Picasso dibujando con luz.  
Fotografía de Gjon Mili, 1949.



Picasso fue un punto y aparte en la historia del arte y del grabado, de la misma forma que lo fueron Durero o Rembrandt. Picasso abrió las puertas de la gráfica (y del arte) de par en par hacia la contemporaneidad, con la complejidad que ello implica. En este punto de la investigación, y antes de pasar a otras cuestiones, es preciso aclarar que, conforme se profundiza en el siglo XX, va resultando más difícil concretar las conexiones entre los distintos planteamientos estéticos en torno a la luz y el arte gráfico. Son varias las circunstancias confluyentes. Por un lado hay que tener en cuenta que a principios del siglo XX la consolidación de la fotografía es un hecho, y su expansión va en aumento. En ese entonces el grabado, por fin, completamente exonerado de sus funciones ilustrativas, también se consolida como un medio creativo plenamente autónomo. La estampa y sus distintos procedimientos adquieren así un lugar propio y contundente en nuestra historia reciente, constituyéndose en base a sus múltiples cualidades expresivas y posibilitando los más diversos lenguajes creativos. Pero por otro lado también sucede que, desde los años veinte, empiezan a surgir nuevos medios de expresión y las manifestaciones artísticas comienzan a multiplicarse. El arte pasa así a reorganizarse en base a la multidisciplinariedad y los límites de las disciplinas plásticas en muchos casos se difuminan.

De ahí que la estampa, condicionada por la tendencia general del arte, comience a debatirse entre su recién adquirida autonomía y sus posibles interrelaciones con otros procedimientos; de la misma forma que la luz lo hace entre su representación y la nueva dimensión que habrá de adquirir a lo largo del siglo como ente físico, recurso real (dicha

renovación estética tendrá lugar principalmente en el campo de la *instalación*, el *happening* y la *performance*). Una problemática sobre la que resulta del todo ilustrativo un artículo de Javier Blas que lleva por título “Arte gráfico? La crisis de una categoría”<sup>591</sup>, donde se pone de relieve la dificultad que entraña la definición del concepto de estampa en el actual contexto de *implantación de procesos y productos híbridos*.

A este respecto, como tendremos ocasión de comprobar, la gráfica (siempre atenta y receptiva) recogerá las influencias derivadas de las recientes manifestaciones artísticas y, en muchos casos, también contribuirá con aportaciones a la inversa. Pero para entender los términos en los que tiene lugar esta retroalimentación será necesario (y enriquecedor) dirigir nuestra mirada hacia otros medios de creación además del arte gráfico. A estas alturas ya somos conscientes de las dificultades que entraña el estudio de la luz en relación con el grabado y adyacentes; en consecuencia nuestro interés no se puede limitar a un campo parcelado; sino que hemos de seguir el recorrido de la luz a través de las distintas manifestaciones artísticas para poder entender las revelaciones que han tenido lugar desde la estampa.

Tratando de buscar una pauta que nos sirviese para estructurar los siguientes apartados, y que además atendiese a la pluralidad de intereses y propuestas que se han dado en la gráfica durante el grueso del siglo pasado y en esta primera década del XXI, nos ha parecido encontrar dos caminos de exploración paralelos cuyos discursos giran en torno al fenómeno lumínico. Uno se corresponde al estudio de la luz, y está especialmente vinculado a la percepción; el otro corresponde a la sombra, y se relaciona con la simbología y la reflexión intimista. Por supuesto, tal clasificación no excluye que en casos más o menos frecuentes se solapen ambos elementos, o que haya aportaciones que se sitúen en un espacio intermedio; pero a título genérico sí podemos afirmar que, en la compleja y variada panorámica de las personalidades plásticas que conforman el arte último, hemos encontrado una *senda de luz* y otra de *sombra*. Sendas que conforme avanzan hacia nuestra actualidad parecen escindirse.

---

<sup>591</sup> **BLAS**, Javier. “Arte gráfico? La crisis de una categoría”. *Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*. Nº 1 (marzo 2006). p.6.

### 7.3 LA BAUHAUS: UN RECORRIDO DE LUCES Y SOMBRAS

*(...) todos los ismos no son otra cosa que métodos más o menos individuales, más o menos conscientes, más o menos intencionales de artistas que, aislados o en grupos empiezan por la destrucción de las antiguas representaciones para alcanzar un nuevo saber, nuevas formas de enriquecer los medios de expresión ópticos.*<sup>592</sup>

*László Moholy-Nagy.*

Cuando en 1920 Paul Klee afirmaba que *el arte no reproduce lo visible: lo hace visible*, corroboraba ese abandono de la representación que se estaba dando en buena parte de las vanguardias y al que también Moholy-Nagy hizo referencia. Como hemos visto, László Moholy-Nagy fue la figura que dio el salto definitivo hacia el uso físico de la luz como objeto de la creación plástica. Sus investigaciones ópticas resultaron determinantes para que esto fuese posible. Tal y como comentábamos al comienzo del capítulo Moholy-Nagy fue integrante de la escuela de la Bauhaus y artista multidisciplinar donde los haya. El artista húngaro trabajó durante la primera mitad de un convulso siglo XX, en un ir y venir entre la escultura cinética y la fotografía, la pintura y el diseño... y un largo etcétera en el que también tuvieron cabida las técnicas de seriación gráficas. Además desarrolló al tiempo teoría y práctica, recogiendo sus pensamientos y reflexiones en relación al factor lumínico a lo largo de cuantiosos textos. Aunque quizás sea su escrito *Pintura, fotografía, cine* (1925) el que mejor sintetice las bases conceptuales de su pensamiento. Este libro es el testimonio de una estética de la luz propia y sin precedentes.

Todo comenzó a partir de las experiencias que vivió en la Bauhaus de Weimar del verano de 1922. Éstas supusieron un giro inesperado en las investigaciones estéticas de Moholy-Nagy, y el punto a partir del cual la luz pasará a consagrarse como eje y fundamento de su obra:

*(...) durante una prueba de juego de sombras prevista para una fiesta y al tener que sustituir una lámpara de acetileno, se produjo de forma fortuita un desdoblamiento de sombras sobre un papel transparente. Las lámparas de acetileno, al ser de distintos colores, producían una sombra "fría" y una sombra "cálida" que podían ser percibidas simultáneamente. Hartwig, Schwedtfeger y Hirschfeld-Mack convirtieron de inmediato lo que en principio era fruto del azar en una experimentación concertada.*

*Multiplanaron las fuentes de luz y situaron frente a ellas cristales tintados, creando de este modo un nuevo medio de expresión plástica, las Rejlektorischen Farber Lichtspiele [Juegos de luz tintada reflejada] que fueron presentadas en la Bauhaus en mayo y septiembre de 1924. Estos juegos de luz*

---

<sup>592</sup> **MOHOLY-NAGY**, László. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. Colección Fotografía. pp.179-180.

*tintada reflejada estaban relacionados a la vez con la representación teatral y con el cine, y Hirschfeld-Mack los acompañaba con una música tocada al piano. La Lichtsonatie [Sonatina luminosa] y la Farbensonate [Sonata de colores] de Hirschfeld-Mack perseguían un desarrollo simultáneo de las formas visuales, de la luz y del sonido.*

*Se había abierto el camino hacia la experimentación de nuevas correspondencia sonido/luz/espacio/tiempo: haciendo eco del manifiesto "Dynamisch-konstruktives Kraftsystem", firmado por Alfred Kemeny y Moholy-Nagy en 1922, que sustituía el principio estático del arte clásico por el principio dinámico de la vida universal, los juegos de luz condujeron a Moholy-Nagy a dar una nueva orientación a su investigación.<sup>593</sup>*

A partir de entonces Moholy-Nagy concebirá la luz como un agente autónomo que reclama su expresión a través de un medio que se antoja necesariamente abstracto. Esta idea quedó reflejada en el manifiesto "Dynamisch-konstruktives Kraftsystem" de 1922<sup>594</sup>, donde se concluía asignar a la creación plástica una doble finalidad: el dominio de las tensiones espaciales y la apropiación de la luz. No en vano, en el mismo año en el que Moholy publicaba su manifiesto, también exponía una serie de obras en las que experimentaba con la superposición de formas, preludiando el paso de una *pintura de las transparencias* a una *pintura con luz*, sin pigmento. De hecho, en ese tránsito entre la representación de la luz y el empleo físico de la misma, el autor llegaría a comparar el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch con una pantalla de proyección capaz de reflejar la luz y captar sus comportamientos. Esa apropiación que Moholy hace de la condición física del fenómeno lumínico como ente autónomo (elemento creativo y creacionista a la vez) implicaba una necesaria profundización en el territorio de sus relaciones espaciales. Moholy se propuso entonces sustituir la *pintura estática* por los juegos luminosos y las proyecciones. Para ello confiaba especialmente en las posibilidades de la fotografía y el cine, medios que alzaban el vuelo por aquel entonces, pero que ya se perfilaban como recursos extraordinariamente proclives a la manipulación creativa de la luz. Moholy descubrió que dichos medios se adecuaban con la exactitud que él precisaba a la estética lumínica pretendida, pues registraban el fenómeno con gran exactitud. Y es que Moholy previó que la fotografía se convertiría en la *forma objetiva de nuestra época*, tal y como titula a uno de sus textos.

---

<sup>593</sup> *Ibidem* p.33-34

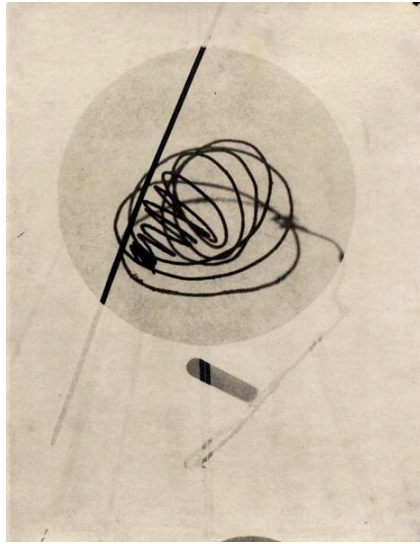
<sup>594</sup> El manifiesto "Sistema de fuerzas dinámico-constructivas" fue originalmente publicado en la revista *Der Sturm* [MOHOLY-NAGY, László y KEMENY, Alfred. "Dynamisch-konstruktives Kraftsystem", *Der Sturm*, Berlín (diciembre, 1922)]. En su texto Moholy-Nagy y Kemeny recuperaban el pensamiento que Naum Gabo y Antoine Pevsner habían plasmado en su "Realisticheskii Manifest", en 1920. En éste último se aplicaba la expresión *ritmo cinético* por primera vez a las artes plásticas para referirse, en términos técnicos, a los fenómenos físicos precisos que ocurrían dentro de una obra motorizada que el propio Gabo había presentado ese mismo año bajo el título *Escultura Cinética*.

El *fotograma*<sup>595</sup> le sirvió como recurso experimental mediante el cual crear imágenes irreconocibles que captaban lo que él entendió por esencia de la luz; pues consideró, era la forma más parecida a una *escritura con luz*. El fotograma, que tantas veces fuera empleado no sólo por Moholy, sino por otros grandes creadores del momento como Man Ray, se convierte de esta manera en la esencia del medio fotográfico. La elección del fotograma fue deliberada, porque a pesar de estar utilizando el medio fotográfico, la cámara quedaba excluida del proceso, evitando malentendidos que hicieran creer que la clave de la captación de la luz recaía sobre su objetivo. Los primeros experimentos de Moholy-Nagy con el fotograma fueron en 1922, a raíz de su estancia en la Bauhaus. Sería en esos momentos cuando también comenzase a trabajar con la estampación gráfica, más concretamente con la litografía. De su contacto inicial con el procedimiento surgió la carpeta titulada *Konstruktionen (Design)*; que no en vano puede considerarse como uno de los resultados más tempranos de sus investigaciones constructivistas: *Empleó la abstracción como medio para explorar las formas básicas (líneas, rectángulos, cuadrados, círculos), reduciendo su paleta al negro, blanco y gris en un intento de definir cómo vemos*<sup>596</sup>. Esa reducción cromática indica que sus estampas fueron concebidas, en el aspecto lumínico, como si fueran fotogramas. Las imágenes que creó con el medio litográfico fueron sencillas en esencia: formas estructurales simples que se superponían generando distintos tonos en función de su transparencia. Una aproximación a los efectos visuales de la luz física que igualmente materializó en sus fotogramas.

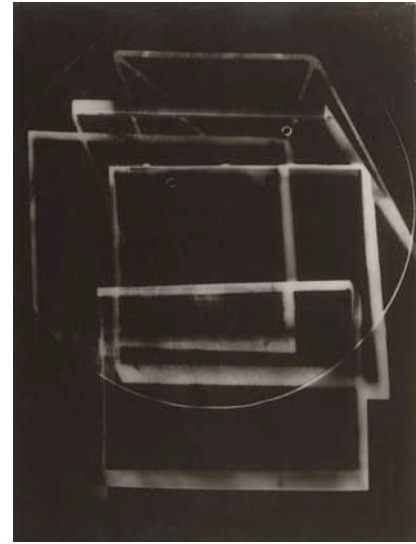
---

<sup>595</sup> El *fotograma* es la imagen que se obtiene al impresionar la forma de un objeto sobre una superficie sensible a la luz. La impresión resultante es una especie de sombra-silueta de carácter abstraccionista.

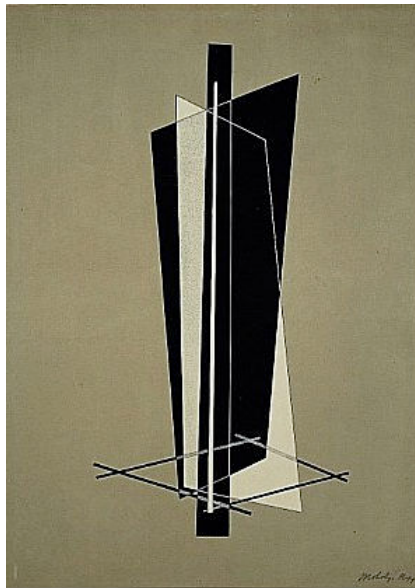
<sup>596</sup> CASSIDY, Victor M. "Moholy-Nagy: a Modernist Polymath" [en línea]. *Chicago Art Magazine* (9 de marzo de 2010). <<http://chicagoartmagazine.com/2010/03/moholy-nagy-a-modernist-polymath>> Artículo referente a la exposición celebrada entre febrero y mayo de 2010 en el LUMA (Loyola University Museum of Art) de Chicago, titulada *Moholy: An Education of the Senses*.



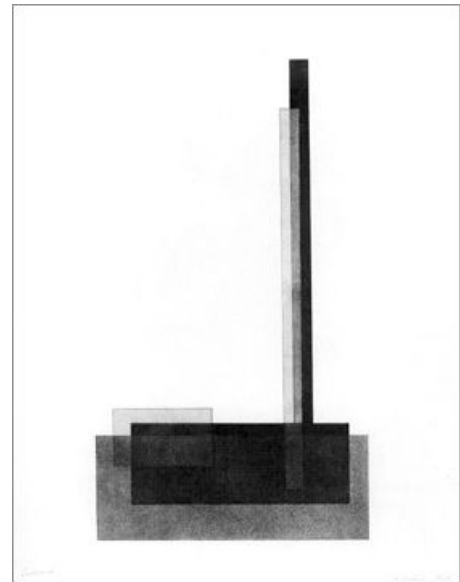
216. László Moholy-Nagy, S.T. 1923.  
Fotograma.



217. László Moholy-Nagy, S.T. 1924.  
Fotograma.



218. László Moholy-Nagy, *Konstruktionen*, 1924. Litografía.



219. László Moholy-Nagy, *Gradations*, 1924.  
Litografía.

A juicio de Moholy-Nagy, ni el fotograma, ni ningún medio por sí sólo adquiriría sentido pleno si no era puesto en relación con otras aportaciones visuales, independientemente de su naturaleza plástica. Moholy no concibió los medios aislados, sino en interactividad constante, integrándose los unos con los otros para dotar de sentido al conjunto; pues pensaba que limitarse a la expresión a través de parcelas inconexas de información contribuía al detrimento

del lenguaje creativo. Podemos decir que en este sentido establece una premisa de indudable repercusión para el desarrollo del arte contemporáneo, la de la pluralidad disciplinaria. Con él, la luz se convierte en elemento generatriz de una nueva concepción artística en la que el hecho creativo se sobrepone al uso convencional de las distintas vías de expresión visual<sup>597</sup>:

*La luz, en Moholy-Nagy, es el hilo de Ariadna de una obra aplicada a la pintura, la fotografía y el cine, pero también a la escenografía y al diseño. De esta forma, cualquier arte sólo adquiere sentido en la medida en que muestra la luz en la modalidad que le es propia. La luz como matriz del arte, el arte como arte de la luz.*

Pero a Moholy aún le faltaba un elemento que consideraba consustancial a la complejidad del fenómeno lumínico: el movimiento. Así, Moholy llega a la cuestión cinética. La articulación luz-espacio-tiempo se podía convertir, pensaba, en una de las experiencias visuales e interactivas más completas. Moholy-Nagy encuentra en el cine un poderoso vehículo de expresión lumínico; el cine es el medio que, constituido a base de fotogramas, montados y en movimiento, le permite crear la impresión de una realidad espacio-temporal coherente. Pero Moholy no se refiere al cine descriptivo tradicional, ni tampoco a una procesión de imágenes gratuitas, sino a una regeneración del cine que tome a los elementos luz-espacio-tiempo como objeto de creación visual. Lo que supone eliminar el elemento narrativo e incluso el encuadre rectangular habitual, ya que mantiene demasiadas connotaciones pictóricas que, a su vez, implican estatismo. Su idea de cine consistía en escenificar una estética de la luz que evidenciara la articulación espacio-temporal del fenómeno. Una idea que, además, precisaba de una necesaria atención a la fotografía (preámbulo ineludible del cine) y que debía, ante todo, servir para educar y sensibilizar la percepción. La cinética es pues consustancial al conglomerado de intereses que Moholy considera en su acercamiento al fenómeno lumínico.

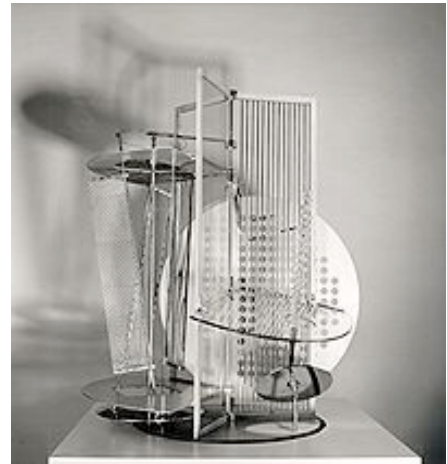
Como compendio integral de sus investigaciones en los medios hasta ahora descritos, Moholy construiría su *Modulador espacio-luz (Light Prop for an Electric Stage)*, hoy día expuesto en el Museo Bauhaus de Berlín. El *modulador*, era una construcción motorizada ideada a partir de la asociación de diferentes formas y materiales que, bajo determinadas circunstancias lumínicas, era capaz de producir sustanciosos efectos de luces y sombras

---

<sup>597</sup> *Ibidem* p.17.



superponiéndose en continuo movimiento<sup>598</sup>. Los materiales que interactuaban con la luz o que inducían a la transparencia, como el cristal, se constituirían como fundamento y origen de su obra; puesto que era en ellos y en su manipulación donde residía la posibilidad de crear efectos lumínicos visualmente plásticos.



220. László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator*, 1922-1930. Reconstrucción de 1970, acero cromado, aluminio, cristal, plexiglass, madera.

El *Modulador espacio-luz* supuso alcanzar, en cierta forma, los objetivos que perseguía, dado que en él convergían todos los factores que creyó imprescindibles: la luz, el tiempo y el espacio. A través del *modulador* consiguió expresar su idea de luz como entidad volumétrica, independiente y abstracta. Moholy-Nagy resumiría su labor diciendo: *Todo mi trabajo ha consistido en parafrasear la luz*. Una autocrítica que da a entender el valor que Moholy dio a la luz física como fenómeno visual y estético en sí mismo.

<sup>598</sup> El *Modulador* fue presentado por primera vez en 1930 en París, en una exposición organizada por la Sociedad de Artistas y Decoradores celebrada en el Grand Palais. Tal y como lo describe Dominique Baqué a través de un artículo que el mismo László publicó en ese año en *Die Form*: (...) el *Modulador espacio-luz*, conjunto mecánico constituido por una estructura eléctrica de espejos y lámparas. (...) el aparato consta de una caja cúbica de 1,20 m de lado, con una abertura circular en la parte delantera. Alrededor de la abertura, en la cara interna de la caja, están situadas unas bombillas amarillas, verdes, azules, rojas y blancas. Dentro de la caja, en paralelo a la cara delantera, hay otra superficie que a su vez presenta una abertura circular rodeada de bombillas de color. Las bombillas se encienden por turno según un plan preestablecido e iluminan un mecanismo que tiene un movimiento continuo y que está compuesto de materiales transparentes, translúcidos u opacos, para obtener sombras, preferentemente lineales, sobre el fondo de la caja. La peana del mecanismo es un plato circular que gira alrededor de su eje y sobre el que está fijado un cuadro en tres partes. Placas de materia sintética y enrejados metálicos hacen de paredes. Los tres sectores del cuadro se encargan cada uno de ellos de una fase del movimiento, y lo ejecutan en el momento en que una rueda, que gira sobre un cuadrante, aparece frente a la abertura circular. *Ibíd.* p.48 [según la introducción de Dominique Baqué].

Pero Moholy-Nagy no fue el único que centró sus preocupaciones en la luz. Lo cierto es que durante los años veinte se produce una conjunción de experiencias que tienden, en buena medida, hacia un *arte de la luz* con el cual articular el espacio, el tiempo y el movimiento: el color como objetivo perceptual, la fotografía, el cine experimental, las proyecciones teatrales... Al mismo tiempo que Moholy-Nagy desarrollaba sus particulares investigaciones en torno a la luz como fenómeno físico, otros artistas de la Bauhaus optaron por su estudio perceptivo en relación a los colores. Josef Albers trabajó desde la problemática de la relatividad del color, esforzándose en la exploración y comprensión de los efectos de ilusión óptica primero, y en el estudio de la manera en que interactúan entre ellos después: *En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte*<sup>599</sup>.

Los intereses de Albers le mantuvieron en estrecha relación con el *arte concreto*, pero también le relacionaron con los artistas *op*, aún cuando los críticos, a razón de su particular tratamiento de la forma, suelen posicionarlo dentro de la *abstracción postpictórica*. La famosa serie experimental de *Homage to the square*, comenzada a principios de la década de 1950, cuenta entre los trabajos más conocidos del artista. Los *homenajes* deben entenderse como una sucesión de experimentos planificados de color, concebidos en base al cálculo de formas cada vez menores de distintos colores, que en función de sus intensidades luminosas interactúan modificándose unos a otros y ejerciendo diversos efectos perceptivos en el espectador. Estas serigrafías fueron resultado de los metódicos ensayos visuales que Albers estaba llevando a cabo desde la pintura con intención de ilustrar sus teorías. Y es que en la década de los sesenta Albers se da cuenta de que la serigrafía es un medio más idóneo que el pictórico para materializar sus experimentos; pues con ella conseguía una excepcional precisión y exactitud de los tonos y saturaciones requeridos, proporcionándole tintas planas y homogéneas que, además, mantenía con rigor los límites de las formas geométricas que habitualmente empleaba.

---

<sup>599</sup> ALBERS, Josef. *La interacción del color*. 14ª ed. Madrid: Alianza Forma, 2003. p.13.



221. Josef Albers, *Homage to the Square:*  
Edition Keller I, 1970. Serigrafía.

Albers no sólo estaba interesado en los efectos visuales derivados de las combinaciones entre colores diferentes, también en las consecuencias psicológicas y las experiencias asociativas que producía la interacción entre tonos precisos. Por eso que la pretensión de Albers al realizar esta serie no fuese estética en origen (aunque su resultado sin duda lo sea) sino más bien de índole científico. De hecho la exactitud cromática era esencial para generar los efectos perceptivos buscados. De ahí que durante la ejecución de sus serigrafías, Albers diese continuas y expresas indicaciones al estampador acerca de los colores que deseaba utilizar, su tono concreto y el orden en que debían ser impresos. Con la superposición de cuadrados de distintos tamaños e intensidades Albers lograba crear dos sensaciones simultáneas en el espectador, ambas producto de la interacción entre tonos adyacentes. Por un lado, la sensación de estar viendo los diferentes planos cromáticos en profundidad; por otro la de percibir los bordes internos y externos de una misma banda entre cuadrados con tonos distintos, aún tratándose de una tinta plana. Las conclusiones que sacó de sus experimentaciones estimularon a la vanguardia americana de los 60 y 70, especialmente a los artistas de la emergente corriente del *op-art*.

Victor Vasarely pronto se alzó como el máximo exponente del movimiento óptico. Vasarely, formado en el entorno de la Bauhaus, abordó la abstracción, al igual que Albers, desde el campo de la percepción, pero incorporando el elemento óptico-cinético a sus piezas. Las obras de Vasarely se fundamentan en un conocimiento profundo de la geometría, las leyes de la física y las cualidades perceptivas del color, así como en la investigación de los efectos

*espaciales y dinámicos de naturaleza estrictamente retiniana*<sup>600</sup>. Todo un abanico de conocimientos que le sirven para construir las ilusiones ópticas con las que invita al espectador a interactuar con la obra. La limpieza de sus imágenes es el resultado del tratamiento aislado de pequeñas unidades definidas geométricamente que, por agrupación controlada, desembocan en gradaciones tonales que se permutan y combinan para la obtención de hipnóticos e ilusorios espacios multidimensionales.

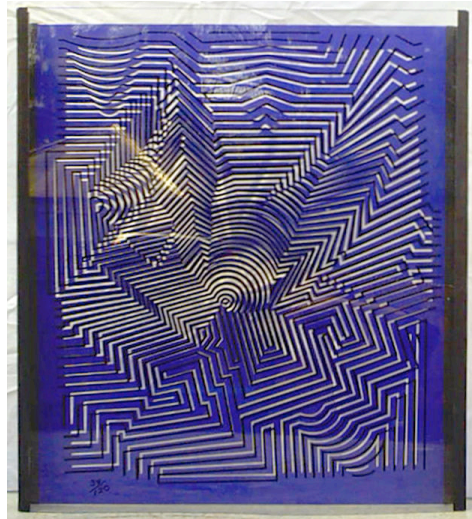
En el trabajo de Vasarely el papel de la ciencia es fundamental. Primero como sustento de sus propuestas visuales, pero también como objeto de estudio en sí misma. A pesar de la aparente monotonía de su producción, su obra pasó por numerosas etapas. Desde los largos periodos de estudio y experimentaciones con la *abstracción cinética* de los años treinta; a la fase del *Blanco/negro* de mediados de siglo<sup>601</sup>, momento en el que consideró que éstos eran los colores más apropiados para conseguir efectos post-retinianos; pasando por su etapa de *folklore planetario* y sus *hexágonos*; hasta las últimas piezas realizadas a partir de los sesenta, inspiradas en las investigaciones de la ciencia sobre el átomo, las galaxias, las micro y macro estructuras. A este último tiempo -uno de los más interesantes por su variedad- pertenecen series como la titulada *C.T.A.* (acrónimo que se utiliza en astronomía para identificar las señales que provienen de otras galaxias), *Vega* (una estrella de la constelación de Lira) y *OND* (de *ondulatoria*). Tres series en las que Vasarely utiliza con frecuencia fondos dorados y plateados, entremezclados con colores degradados y sombreados. Lo que supone que la luz física (la de la reflexión que provocan las superficies doradas y plateadas) y la luz representada (en forma de iluminación volumétrica, de sombreado) pasan a ser un factor perceptivo más dentro de la obra.

---

<sup>600</sup> **MARTÍNEZ**, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000. p.54.

<sup>601</sup> El blanco y negro como sistema reduccionista último de la representación de la luz y la sombra podría quedar históricamente resumido en estas palabras: *El dibujo ha inventado palabras para las sombras, jaulas para contenerlas sobre los límites de la representación, las ha sometido primero al orden de las luces con la 'composición', ese rígido corsé que le impusiera Caravaggio, para introducir las dudas, los miedos, la penumbra sobre la claridad precisa del mundo renacentista que las ha sometido a la 'estructura', para hacerlas solamente negro, o idea en Malevich. Ha sujetado su radical presencia corporal en equilibrio dinámico, en el que su experiencia queda suspendida, igual siempre a sí misma, sujeta al orden que la hizo realidad (equilibrio dinámico, tensiones). Las ha obligado a convertirse en blanco y negro, a ser sólo ambigua evidencia de la forma en el arte óptico de Le Parc o Vasarely.* **GÓMEZ MOLINA**, Juan José; **CABEZAS**, Lino y **BORDES**, Juan. *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2001. Colección Artes, Grandes Temas. p.136

Cabe destacar que, a lo largo de su producción, Vasarely siempre alternó la pintura con la serigrafía, una de sus técnicas gráficas predilectas. Probablemente por los mismos motivos formales que lo fue para Albers, pero también porque la técnica le permitía estampar sobre otro tipo de materiales distintos al papel, como el plexiglass, el aluminio, además de papeles dorados y plateados... Esto supuso que la luz física de la que hablábamos como parte integral y determinante en la percepción de la obra de Vasarely, también pasase a ser un componente decisivo en su obra gráfica; de la misma forma que, al imprimir sobre otros soportes, éstos abrían la puerta a la hibridación de la serigrafía con otras disciplinas, digamos la escultura o la pintura. Toda una muestra de cómo esa luz que introdujo Moholy-Nagy comienza a expandirse a otros *medios*.



222. Victor Vasarely, *The Zint*, 1972. Serigrafía sobre plexiglass.



223. Victor Vasarely, *Image-miroir*, 1965. Serigrafía sobre aluminio.

#### 7.4 LA SENDA DE LA LUZ

Por otro lado, la radicalización del programa reductor iniciado por algunos artistas de la *abstracción postpictórica*, a principios de los sesenta, desembocó en un austero minimalismo, dentro del cual se ha venido encasillando al pintor y grabador norteamericano Robert Ryman. No obstante, dicha catalogación, por simplista, peca de imprecisa, desatendiendo la

descripción de ciertas cualidades formales que resultan sustanciales para la comprensión de la estética de Ryman y que no corresponden por entero al minimalismo<sup>602</sup>:

*Robert Ryman (...) fue descubierto alrededor de 1967 con el advenimiento del más confuso "arte procesual" y fue incluido en una cantidad sorprendente de exposiciones de "arte conceptual", aunque el término resulte realmente inapropiado para alguien con su obsesión por la pintura y la superficie, la luz y el espacio.*

Ryman no podría definirse tan sólo como un artista monocromático o minimalista, pues la presencia de la manufactura en su obra (en contraposición a la pulcritud geométrica de carácter industrial que identifica a la tendencia) conlleva una implicación plástica en el discurso artístico que no se contempla en la categoría a la que se le vincula. En cualquier caso, el grueso de los axiomas minimalistas converge en la obra de este creador. Ryman aprendió a distinguir los matices de la monotonía durante sus años como vigilante del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sus reflexiones en torno al espacio le llevaron al estudio de la neutralidad como vehículo a través del cual experimentar la percepción de las más sutiles variaciones tonales. En este sentido Ryman y el minimalismo comparten una preocupación común que les impulsa a plantear un desplazamiento radical de la percepción hacia el entorno expositivo en el que conviven obra y espectador. La obra se presenta entonces despojada de todo aquello que no sea su presencia misma, reduciéndose a la autonomía e imparcialidad de su estructura primaria: líneas rectas, volúmenes, silencio y vacío se constituyen como elementos característicos de la estética, mientras que la luz se instaura como el elemento revelador de las cualidades sensitivas. Se podría decir que la obra de Ryman está íntegramente dedicada a la exploración y meditación acerca de las vicisitudes del blanco a través de la amplia variedad de soportes (entre los que opta por la estabilidad del formato cuadrado) y facturas (modificando los grados de pastosidad, transparencia, opacidad y brillo de la materia pictórica en función de aquello que desee transmitir).

En sus estampas sucede algo similar. En ambos medios, pintura y grabado, Ryman se plantea un mismo objetivo: la exploración perceptiva. Y también ambos comparten una serie de características formales semejantes: el blanco como tinta protagonista, el formato cuadrado, y la experimentación técnica con la materia. Si bien en la obra de Ryman premia el juego de

---

<sup>602</sup> R. LIPPARD, Lucie. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004. p.9

sutiles cualidades visuales, la estampación le ofrece unas posibilidades plásticas diversas a las de la pintura<sup>603</sup>.

*Mis aguatinas son blancas no porque esté interesado en crear estampas blancas, si no porque estamparlas en blanco es mejor para el objetivo visual. Si estampo en negro, las áreas estampadas se convertirían en formas y el aguatina podría no verse claramente.*

Ryman escoge el empleo de tinta blanca sobre papel blanco porque le permite restarle importancia a la forma geométrica. Por el mismo motivo reitera el formato cuadrado, ya que es *el espacio más perfecto...yo no me involucro en composiciones espaciales, como rectángulos y círculos o cualquier otra*<sup>604</sup>, es el espacio más neutral. Sin embargo podemos mencionar una curiosa excepción: una estampa circular (posteriormente adherida a un papel cuadrado) que forma parte de la que fuese concebida como su primera serie de grabados. Analicemos las *Siete Aguatinas*, ya que constituyen el punto de partida para la creación de nuevos y numerosos grupos, que alternará con la elaboración de estampas aisladas. La serie citada está compuesta por matrices cuadrangulares de dimensiones variables estampadas sobre papel blanco. La peculiaridad reside en que en las *Siete Aguatinas*, la tinta siempre resulta más brillante que el papel, a pesar de que la intensidad del pigmento varíe en cada una de las estampas. Dichas diferencias surgen de la manipulación de la técnica a través de diversos métodos. Unas veces, se hace una distribución uniforme de la resina sobre la matriz utilizando una caja resinadora, otras sin embargo se resina manualmente. Porque en función de cómo se reparta la resina sobre la superficie de la plancha, el resultado ofrecerá texturas suaves, cuando no, ásperas. El tratamiento de las matrices varía en cada estampa en la misma medida que lo hace la disposición de los elementos compositivos o el lugar en el que se firma. Podría decirse que la variación es un concepto inherente a la obra de Ryman, frente a la cual mantiene una actitud flexible, siempre susceptible a las más ligeras modificaciones; como sucede con la serie de las *Siete Aguatinas*, concebida sin un orden específico. De todo lo expuesto se concluye que Ryman trabaja en la estampación artística con un interés experimental al mismo nivel que en su pintura.

---

<sup>603</sup> RYMAN, Robert. "White in Art is White?", *Print Collector's Newsletter*. VIII, (marzo-abril 1977), p. 3.

<sup>604</sup> TUCHMAN, Phyllis. *An Interview with Robert Ryman* [en línea]. Tate On-line. Disponible en web: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=13052&searchid=9393&tabview=text>>, [consulta: 23 de junio de 2005]. Reproducción digital de: *Artforum*. IX (Mayo 1971), p.46.



224. Robert Ryman, *Seven Aquatints*, 1972. Aguatinas.

A medio camino entre el arte cinético y el op-art se sitúa Julio Le Parc, el creador del grupo GRAV<sup>605</sup> en 1960. Le Parc es otro de los claros ejemplos del uso de la plasticidad de la luz como fenómeno físico preeminente dentro de la obra de arte. Las investigaciones de Le Parc con efectos ópticos comprenden luz y movimiento en un mismo quehacer experimental. Sus instalaciones son generadoras de climas contruidos a base de líquidos fosforescentes, hilos de nylon y formas metálicas movidas mecánicamente que con frecuencia implican cierta aleatoriedad. Le Parc subraya de esta forma un empleo alternativo de los elementos

---

<sup>605</sup> *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. De este grupo también formó parte el hijo de Vasarely, Yvaral, quien fuese uno de los precursores del arte digital.



constitutivos de la obra, que actúan como generatrices de una ambientación escénica sobre la que se concentra la admiración visual.



225. Julio Le Parc, varias de sus instalaciones lumínicas, 1960-67.

Tanto Moholy-Nagy como Le Parc hicieron del fenómeno lumínico el protagonista visual indiscutible de sus obras, su objetivo físico. No obstante, al igual que Moholy, Le Parc sigue precisando de un paso material intermedio que concentre, refleje y module la luz en sus trabajos, una superficie reflectante.

Quien se podría considerar que definitivamente *pintó con luz*, sin ser pintor, sirviéndose del espacio real como marco de diálogo con la obra, sin ser escultor, fue Dan Flavin<sup>606</sup>. Flavin plantea un juego en el que recurre a la interrelación que se establece entre dicho espacio, la luz natural, la luz eléctrica (fluorescentes) y la percepción. En la obra de Flavin la luz y la acción visual que comporta son el único significant; y no existe la posibilidad de una segunda lectura simbólica o del tipo que fuere, se trata de un discurso breve y directo<sup>607</sup>:

---

<sup>606</sup> Flavin hizo su primera exposición con luz eléctrica en 1961, desde el 63 trabajó con fluorescentes.

<sup>607</sup> SCHNECKENBURGER, Manfred, [et al.]. *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen, 2001. p.528.

*Estos fluorescentes estandarizados y producidos en serie se convirtieron en la entelequia elemental a partir de la cual el medio de la luz fluorescente se extiende por el espacio, matizándolo. Flavin creó todo un repertorio de lúcidas superposiciones y disoluciones de ángulos, barreras y pasillos luminosos. A partir de 1969 los instaló en salas enteras de museos y en edificios. Pocos artistas desde los neoimpresionistas han incluido de manera tan coherente fenómenos como la mezcla óptica, el contraste simultáneo y la temperatura de color, haciéndolos brillar como luces en un espacio. Las escasas estrategias del minimalismo quedan superadas en estas obras maestras de luz orquestadas con precisión.*



226. Dan Flavin, *European couples*, 1966-71. Luz fluorescente.

Desde que surgió la preocupación por la percepción del fenómeno lumínico en el arte, la luz física pasó a revelarse como protagonista de la obra, el factor espacio-tiempo ha sido consustancial a ella y, en consecuencia, también el movimiento (sea del espectador, de la obra, o de ambos al unísono). Esta interrelación ha obligado a los artistas de la luz a estudiar, previa y necesariamente, las claves de la percepción lumínica, y después a ajustar los parámetros de la obra a su contexto hasta obtener la experiencia perceptiva deseada. Aunque ése último punto no se cumple a rajatabla en el caso de Flavin. Las obras de Flavin tienen tal integridad que, cumpliendo unos requisitos básicos de instalación, pueden observarse prácticamente en cualquier lugar sin perder su esencia. Por eso en 2008, cuando se expuso el trabajo de Flavin en la Pulitzer Foundation for the Arts de St. Louise<sup>608</sup> (habiendo fallecido el artista hacía años),

---

<sup>608</sup> La exposición titulada *Dan Flavin: Constructed Light* tuvo lugar entre el 1 de febrero y el 4 de octubre de 2008. The Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louise, Estados Unidos.

un lúcido entrevistador preguntó a los comisarios de la muestra acerca de cómo y qué decisiones habían tomado a la hora de montar las piezas. Cuestiones a las que los comisarios respondieron: *La mayoría de los trabajos pueden instalarse en cualquier espacio, siempre y cuando se cumplan las directrices que pautó Flavin para su instalación: sus obras tienen integridad objetual en sí mismas. El resto de las piezas podrían solucionarse repitiendo módulos, 'resituándolos': las dimensiones de la instalación van en función del espacio existente*<sup>609</sup>. Y es que Flavin consiguió darle a la luz una presencialidad y autonomía que apenas sí necesitaba de un contexto que la arropara.

La labor de este creador, junto a la de los precedentes vistos, contribuyó a dar forma a una parcela del arte que, a día de hoy, continúan abonando numerosos autores contemporáneos: la percepción y la manipulación del espacio a través del uso de la luz, bien sea natural o artificial, pero en cualquier caso luz física. Precisamente en este terreno se enmarca el trabajo de James Turrell y Olafur Eliasson<sup>610</sup>, dos de los grandes creadores de nuestro tiempo y dos de los artistas más interesantes de cuantos trabajan actualmente con la luz. Turrell y Eliasson son ejemplo de una auténtica seducción por el poder visual del fenómeno lumínico. Ambos han consagrado sus investigaciones plásticas al estudio de los procesos que intervienen en la percepción de la luz y en su aprehensión espacial por el ser humano; y cada uno ha empleado una fórmula creativa diferente pero, sin embargo, compatibles entre sí en cuanto a sensibilidad. En el caso de Turrell la luz es un motivo de admiración cargado de connotaciones espirituales implícitas, capaz de emocionar y de potenciar la receptabilidad del espectador invitándole a la reflexión<sup>611</sup>:

*Turrell es un místico de la luz. Sostiene que la luz es nuestro medio físico: vivimos en la luz y nos la bebemos ("We're light eaters. We drink light as vitamin D"). La luz es arquitectura y atmósfera, espacio y tiempo. La luz es un símbolo de lo espiritual, como sabemos por las vidrieras de las catedrales góticas y por los resplandores que contemplamos cuando cerramos los ojos. "Ve adentro y saluda a la luz" ("Go inside and greet the light"). (...)*

---

<sup>609</sup> **WASCHEK**, Matthias. *Installing in Flavin's Absence. An interview with Tiffany Bell & Steve Morse* (on line). Disponible en web: <<http://flavin.pulitzerarts.org/#/interviews/>>. [consulta: 10 enero 2010]. La entrevista tuvo lugar en el estudio de Dan Flavin, en Nueva York, el 13 de diciembre de 2007.

<sup>610</sup> James Turrell nació en Los Ángeles (California), en 1943. Olafur Eliasson nació en Copenhague (Dinamarca), en 1967.

<sup>611</sup> **SOLANA**, Guillermo. "James Turrell: La mística de la luz" [en línea]. *El Cultural - El Mundo*, Prensa Europea del Siglo XXI S.A. (ed.). Publicación digital. Disponible en web: <<http://www.elcultural.es/HTML/20041216/Artes/ARTES10964.asp>>, [consulta: 19 de marzo de 2006].

*Un oscuro pasillo nos conduce a las instalaciones que ocupan la mayor parte de la exposición. En ellas reaparece la solidificación de la luz, pero combinada con otros procedimientos que tienden más bien a desmaterializar, a disolver todo lo sólido en una neblina. Porteville (2004), por ejemplo, consta de una serie de pantallas de luz enmarcadas con los colores complementarios que van cambiando de color lentamente en ciclos de seis minutos. El muro rojo del fondo, aparentemente sólido, no es en realidad sino el resplandor de un espacio contiguo saturado de luz. En otra de las instalaciones, *Catching breath* (2004) distinguimos en una pared lo que parece una pintura o un bloque azul incrustado y en realidad es un vano iluminado. Al acercar la cabeza, descubrimos con sorpresa nuestra capacidad de atravesar los muros como auténticos fantasmas. En la dialéctica barroca de Turrell, la arquitectura sostiene y enmarca la luz, pero ésta, por su parte, puede destruir la arquitectura real y remplazarla por otra ilusoria. En estas instalaciones, el secreto ya no reside en lo que pasa ahí, ante nosotros, sino en lo que le sucede a nuestro cuerpo. La supresión de cualquier objeto, cualquier imagen, cualquier punto de referencia, trastorna nuestro sentido del emplazamiento y nos deja como suspendidos en el aire por arte de magia.*

A Turrell le mueve sin duda una intención similar al uso que los arquitectos góticos hicieron de la luz durante la época medieval: transformar un determinado espacio en un microclima al que el espectador responda sensitivamente. De ahí el vínculo que establece entre luz y espacio y que él mismo se describa como un escultor de la luz. En palabras de Turrell: *sólo usando la luz puedes controlar la percepción visual en cualquier momento (...) Por eso mi trabajo está intrínsecamente involucrado con la creación de la estructura espacial. Normalmente esto se hace con materiales físicos, hormigón, acero o cristal, pero yo lo hago con la luz.*<sup>612</sup>

En una línea de trabajo paralela a la de Turrell se encuentra el arte ambiental de Olafur Eliasson, sobre quien ya dimos unas pinceladas *lumínicas* en el capítulo 5 (a colación de la relación existente entre su obra y la teoría del color de Goethe). No obstante, merece la pena retomarlo brevemente para subrayar la ingente labor de exploración en torno a la percepción y la recreación de atmósferas. Como dijimos en su momento, el objetivo de Eliasson es indagar en la relación que el ser humano establece con los fenómenos naturales que le rodean. El artista danés reproduce artificialmente situaciones climáticas que dan lugar a espectaculares instalaciones paisajísticas. Su material predilecto es la luz; pero también emplea con frecuencia otros como el agua, la temperatura, la presión... en combinación con ella. Eliasson se vale de los mismos principios físicos que encuentra en la naturaleza. De hecho sus escenarios pueden darse en la propia naturaleza, aunque sin duda en circunstancias arbitrarias y efímeras. Sin embargo, Eliasson logra estabilizar los factores desencadenantes de dichas circunstancias ambientales para ofrecer al espectador los fenómenos atmosféricos en toda su magnitud visual. Es el caso de la impresionante instalación titulada *The weather Project*, que realizó en la

---

<sup>612</sup> BONO, Ferran. "James Turrell y la luz difusa". *El País* 15/12/2004. p.47

*sala de turbinas* de la Tate Modern de Londres en 2003. En ella, Eliasson se propuso recrear nada más y nada menos que el deslumbrante efecto del sol, para trasladarlo, a escala, al interior de la nave. El efecto era sobrecogedor, sublime en el sentido más romántico del término.



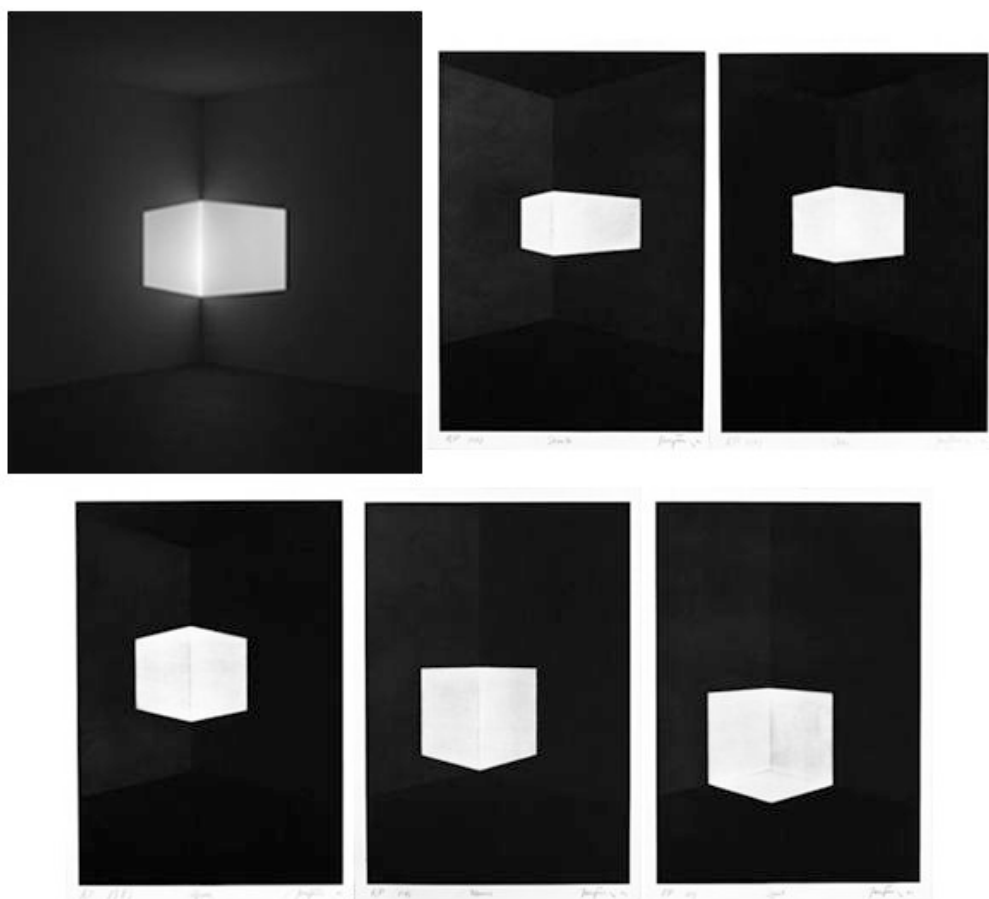
227. James Turrell, *Second Wind*, 2005.  
Instalación en el museo al aire libre NMAC (Vejer de la Frontera, Cádiz).



228. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003-2004.  
Instalación en la sala de turbinas de la TATE Modern, Londres.

En el arte contemporáneo resultan innumerables los artistas cuyas aportaciones se han construido en base al uso de la luz como ente físico. Y desde luego la gráfica no ha quedado al margen de ello. Esta es una cuestión que hemos ido comprobando transversalmente, mientras veíamos como la luz física iba haciéndose hueco dentro de la creación visual, en forma de expresión plástica y a través del significativo hilo invisible que unía las estampaciones litográficas de Moholy-Nagy con sus fotogramas (que no dejan de ser expresiones gráficas, escrituras de luz); de los experimentos perceptivos de Josef Albers con el color (quien encontró en la gráfica, concretamente en la serigrafía, el medio ideal para su ejecución); pasando por los artistas ópticos (que se valieron de la estampación en términos similares a Albers); hasta el propio Eliasson, algunas de cuyas aportaciones al arte gráfico ya tuvimos oportunidad de ver en el capítulo al que hacíamos referencia anteriormente (recordemos sus fotograbados y el exhaustivo análisis cromático que llevaba a cabo en ellos). Todos estos ejemplos vienen a

corroborar la idea de que el arte gráfico, históricamente, ha venido enriqueciéndose y adoptando los recursos que ha considerado oportunos y compatibles con su lenguaje y continúa haciéndolo también en la actualidad. La gráfica contemporánea no permanece impasible ante la ortodoxia de los procedimientos ni ante las leyes del mercado, sino que se nutre de todas las aportaciones que la circunscriben, participando de la flexibilidad y la interdisciplinariedad que caracteriza al grueso del arte actual. Una nueva y oportuna muestra de esta permeabilidad a la que nos referimos es el trabajo gráfico realizado por James Turrell como fruto y complemento de sus intervenciones e instalaciones lumínicas en el espacio, y concretamente la serie de aguatinas titulada *First Light*<sup>613</sup>.



229. Arriba (izquierda): James Turrell, *Afrum (White)*, 1966. Instalación en el museo LACMA (Los Ángeles).  
 230. Resto de imágenes: James Turrell, *First Light*, 1989-90. 5 aguatinas de un portfolio de 20.

<sup>613</sup> El trabajo más sobresaliente de James Turrell en la gráfica es la serie de aguatinas a la que hacemos referencia. Pero entre sus estampas también encontramos aguafuertes y serigrafías, y sobre todo, fotograbados.

Esta serie, compuesta de veinte estampas, es una de las puntuales inmersiones del artista en el mundo del grabado. Circunstancia que sin embargo no merma el valor del resultado que obtuvo en ellas. El vínculo entre esta colección de aguatinas y sus trabajos con la luz física es innegable. Dichas aguatinas son revisiones de los primeros y más tempranos experimentos de Turrell con la luz proyectada -aquellos en los que jugaba con la luz blanca sobre las esquinas de salas a oscuras, creando ilusorios cubos flotantes (y otras formas), que agrupó bajo el título genérico de *Afrum*-. Las estampas que componen la carpeta *First Light* son meditadas recreaciones de esos experimentos. Cada una de ellas, exquisita en su tratamiento, captura la luminiscencia efímera de la luz, encendiéndola; haciéndola si cabe más luminosa que la propia instalación original (perceptivamente hablando). Esto último es mérito, en parte, de la definición y suavidad que proporcionan los planos tonales del aguatina y en otra parte, del sabio e intuitivo uso de los contrastes que hizo el artista. Una conjunción de factores que convierten a *First Light* en un auténtico registro físico de la luz. No en vano, el grupo de las veinte estampas se propone, en su conjunto, como una sucesión de parpadeos lumínicos; lo que dota a la serie de cierto movimiento óptico que, a su vez, la relaciona con esa tercera dimensión espacial con la que Turrell trabaja habitualmente al *esculpir* la luz. Como conclusión de lo dicho, decir que resulta especialmente significativo el que, dada la incorporeidad que caracteriza a sus propuestas visuales (siempre dependientes del factor lumínico), Turrell escoja el medio gráfico para materializar la luz.

No obstante la tendencia del arte contemporáneo hacia la hibridación técnica, también ha dado lugar a la creación de estampas en las que la luz participa como agente físico determinante. Hoy día son muchos los artistas que recurren a la retroiluminación de sus imágenes; así, los ejemplos que tuvimos la oportunidad de ver reunidos en el salón madrileño de *Estampa*, en el 2005; donde más de un grabador optó por la puntual integración de la luz como elemento físico fundamental en sus piezas. Allí se expusieron, entre otras obras, una instalación de Soledad Sevilla en la cual la serigrafía presentada requería de un foco que la alumbrara desde su reverso para que la imagen adquiriese los tintes atmosféricos previstos y un grabado de Javier Abad sobre cuya superficie negra se abrían líneas y perforaciones a través de las cuales surgía luz coloreada.



231. Soledad Sevilla, *Ruinas*. Serigrafía retroiluminada.



232. Javier Abad Alonso, *Our way to fall*. Aguafuerte perforado sobre luz fluorescente.

Aunque quizás, el ejemplo más relevante de todas esas posibles combinaciones entre estampación y luz física sea la obra que llevó a cabo Robert Rauschenberg en 1968, titulada *Soundings*. *Soundings* es un conjunto de veintisiete grandes serigrafías sobre paneles de plexiglass retroiluminados que se presentan a modo de instalación interactiva. El espectador, al pasar por delante de ellas, debe tocar las palmas o hacer ruido para que los sensores activen las luces. El efecto es sumamente teatral y genera una efímera atmósfera lumínica cuyo mantenimiento depende de la propia interacción entre el observador y la obra, pues del volumen de los sonidos depende la intensidad de la luz que ilumina las serigrafías. *Soundings* está en la línea de otras instalaciones conceptualmente similares, como *Solstice*, expuesta en el mismo año en documenta. En ésta, un cubo acristalado es atravesado por paneles de plexiglass que permiten el paso de los visitantes, quienes recorren la obra bajo la luz de unos tubos de neón que permiten la visión solapada de las distintas imágenes con las que Rauschenberg serigrafó los muros transparentes; de manera que el espectador penetra, literalmente, en un espacio pictórico.

Rauschenberg es uno de los grandes *serígrafos* contemporáneos y uno de los pioneros en ensayar con las posibilidades de hibridación que ofrecía el procedimiento; cuya versatilidad a la hora de estampar sobre distintos soportes es prácticamente ilimitada (al contrario de lo que sucede con otros procedimientos de la estampa). De hecho fue él, junto al también americano Andy Warhol (a quien más tarde haremos referencia) y a los ingleses Eduardo Paolozzi y Joe Tilson quienes contribuyeron a afianzar definitivamente la serigrafía como procedimiento

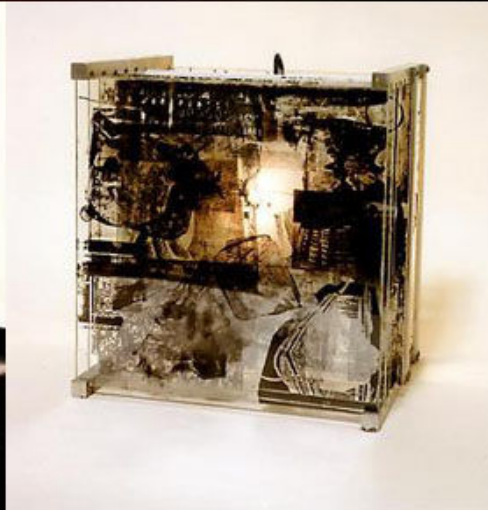


artístico<sup>614</sup>. Los artistas del Pop Art encontraron en la serigrafía un medio de expresión excepcional; el origen industrial del procedimiento no sólo sumaba un valioso aporte connotativo a su trabajo con la cotidianidad del consumismo, sino que la técnica les permitía intervenir sobre todo tipo de materiales, especialmente plásticos, como es el caso del plexiglass que tanto empleó Rauschenberg en busca de transparencias e interferencias iconográficas.

Pero Rauschenberg también está considerado un innovador en la litografía. Cabe señalar que unos años antes de crear las instalaciones mencionadas, Rauschenberg ya había realizado un experimento lumínico similar que denominó *Shades*. Para ese montaje se sirvió igualmente del plexiglass como soporte sobre el que estampar con litografía. La pieza, que consta de una estructura sobre la que se sostienen cinco láminas móviles e intercambiables, fue ideada para que tuviese multitud de posibles soluciones visuales, tantas como combinaciones permitiesen dichas láminas; siendo la imagen final el juego de traslucos que provocaba la interacción de las estampas solapadas con la luz que llevaba incorporada la obra. El resultado es una obra a medio camino entre la estampación, el libro de artista y la instalación. Y es que, como estamos comprobando, Rauschenberg trabajó en una gran variedad de medios y traspasó con frecuencia las fronteras entre ellos buscando nuevos caminos para la creación. Entre sus experimentaciones gráficas más sobresalientes están, además de aquellas en las que introduce el factor físico de la luz, las hibridaciones que llevó a cabo entre distintos procedimientos gráficos, como la fusión que hizo entre la litografía y la serigrafía en *Booster* (1967), una imagen de su cuerpo visto a través de rayos X e impresa a mano que, en su momento, fue la mayor estampación hasta entonces realizada y que está considerada, a día de hoy, punto de inflexión de las prácticas experimentales de la gráfica contemporánea. Su actitud abierta queda patente en su famosa serie de *Accidentes* de 1963, con la que supo dar sentido artístico a la dramática ruptura de una genuina caliza litográfica.

---

<sup>614</sup> Recordemos que los primeros usos artísticos de la serigrafía tuvieron lugar durante los años 60; precisamente de la mano de los artistas pop. Un hecho que trataremos nuevamente más adelante, cuando veamos a Warhol quien, como es sabido, fue el máximo impulsor del movimiento.



233. Arriba: Robert Rauschenberg, *Soundings*, 1968. Instalación. Serigrafía sobre plexiglass.

234. Abajo a la izquierda: Robert Rauschenberg, *Solstice*, 1968. Instalación. Serigrafía sobre plexiglass.

235. Abajo a la derecha: Robert Rauschenberg, *Shades*, 1964. Litografía sobre plexiglass.

Llegados a este punto, podríamos decir que, aunque en el arte gráfico contemporáneo pueden identificarse distintos usos de la luz, el más común sigue siendo el de su representación, si bien cabe la posibilidad de su empleo físico, que se ha dado también en momentos puntuales. Por otra parte, aún podría identificarse una tercera dimensión de la luz en la estampa, relacionada con su participación en el proceso de creación de la imagen. En relación a esta última posibilidad se nos ocurre un caso ilustrativo que tuvo lugar en el 2006, en el Museo de Grabado de Fuentedetodos. Entonces el artista Ricardo Calero presentaba una exposición cuyo título era de por sí definitorio: *Grabados de Luz*. En la muestra se expusieron los resultados de dos proyectos paralelos concebidos *ex profeso* para el lugar de su celebración. Ambos proyectos versaban sobre la luz y mantenían en común lo insólito de los instrumentos que Calero empleó para grabar las estampas que compusieron las series correspondientes. El primero de esos proyectos tuvo por título *Más luz*. En él el artista hablaba sobre la naturaleza interior, sobre los vacíos del alma. Y fue realizado a partir de una acción planeada que consistía en disparar con armas de fuego sobre los papeles. La estampa resultante presentaba los agujeros producto de los impactos de bala al atravesar el papel. Esas pequeñas oquedades que abrían los disparos funcionaban como metáfora visual de la idea huella-vacío; agujeros que a modo de ventanas dejaban entrar la luz. En palabras del propio Calero: *Pequeños vacíos en la pared,...búsqueda de la luz..., espacios para la mente..., vacíos del alma... (...) vida y arte..., luz y proceso..., destino...*<sup>615</sup>

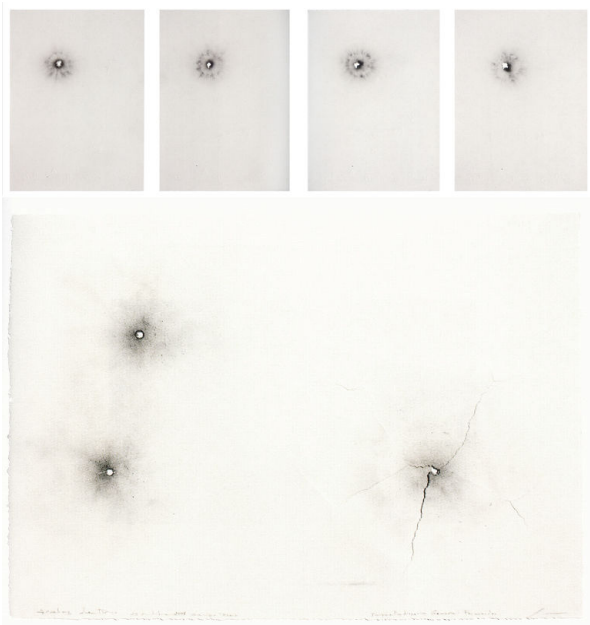
En el segundo de los proyectos, *Más, más luz*, ideado expresamente como homenaje a Goya, el artista utilizó el entorno de Fuentedetodos como materia prima. Tras seleccionar un fragmento del paisaje con el cual interactuar, introdujo papeles bajo las piedras que encontró dispersadas por el campo, y los abandonó a su suerte durante un periodo prolongado de tiempo con la idea de que la azarosa impronta de la naturaleza dejase su huella en ellos<sup>616</sup>. El proceso de creación de la estampa era, en cierto sentido, metodológicamente similar al del sistema de grabado tradicional. Existía una humedad (la que desprendía el suelo, la de la lluvia, el rocío...) que preparaba el papel para recibir la imagen de una matriz (la de la piedra); una presión (la del peso de la propia piedra en relación al tiempo que ésta permaneció sobre el

---

<sup>615</sup> *Grabados de luz*. [Ricardo Calero]. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya-Fuentedetodos, 2006. p.13. [Catálogo con motivo de la exposición *Grabados de luz* (del 11 de febrero al 19 de marzo de 2006, Sala de exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del grabado de Fuentedetodos, Zaragoza)].

<sup>616</sup> Los papeles permanecieron bajo las piedras 22 días, tantos como estampas componen los *Disparates* de Goya.

papel); y unos pigmentos (los óxidos de la tierra, el verdín de las plantas manchando el papel, y la luz decolorándolo). Toda una serie de agentes que en el transcurso de los días que el papel estuvo a la intemperie, expuesto a los fenómenos meteorológicos y a las variaciones lumínicas, contribuyeron a que una parte de la esencia natural del paisaje, de su luz, pasara a quedar impresa en la obra.



236. Ricardo Calero, *Más, Luz*, 2005. Impactos de bala sobre papel.

Como podemos comprobar para Calero el proceso de creación artística tiene tanta importancia como el resultado. Sus grabados no sólo versan sobre la luz; sino que éste la utiliza como herramienta para la elaboración de una obra que es, ante todo, fruto de una concepción del grabado plural y participativa, técnicamente ilimitada. De hecho, las series de estampas mencionadas nacieron de procesos de creación a medio camino entre el *happening* (entendido como gesto de irrupción en el espacio cotidiano) y la instalación (intervención concebida para un ambiente concreto y de carácter efímero). Una fórmula que sólo adquiere sentido si se parte de una lectura abierta de la definición del término *grabar*, que sea capaz de atender a cualquiera de sus dos acepciones: por un lado la de *señalar con incisión o abrir y labrar en el hueco o en el relieve sobre una superficie*; por otro la de *fijar profundamente en el ánimo un concepto, un sentimiento o un recuerdo*. Porque a Calero le interesa el grabado en cuanto *impronta*. Le interesa cualquier material susceptible de dejar su huella sobre el papel siempre y cuando aporte significado a la obra. Y uno de esos materiales es la luz.



237. Ricardo Calero, *Serie Fuentedetodos*, 2005. Tiempo, luz y naturaleza.  
Fotografías del proceso y estampa resultante.

Entre las consideraciones a destacar sobre el concepto de grabado con el que trabaja Calero, se encuentra un hecho que resulta fundamental, y es la ruptura que se produce con la idea de obra múltiple. En este sentido, su trabajo nos recuerda al del grabador belga Enk de Kramer (con quien tuvimos ocasión de contrastar experiencias durante uno de los encuentros que anualmente organiza la Casa Falconieri en su taller de Cerdeña<sup>617</sup>). De Kramer no repite dos veces una misma estampa, sino que reutiliza constantemente las matrices, las modifica, las combina con otras, varía los colores... el resultado son imágenes que, aún produciéndose en cadena y compartiendo determinados elementos unas de otras, finalmente resultan ser diferentes entre ellas, únicas. Es lo que se ha dado en denominar como *work in progress* o

---

<sup>617</sup> Casa Falconieri: fundación ocupada en la experimentación a través de las técnicas de estampación y la divulgación de la creación gráfica contemporánea. Sita en Sordiana, Cagliari, Italia.

*trabajo en progreso*. Un método de creación continuado, muy similar al que pueda adoptarse en otros medios, como la pintura; y que es producto de una postura de exploración ante la imagen gráfica, en la que interesan más las posibilidades plásticas que ofrece el medio que las de seriación.

Una figura a quien resulta inexcusable dedicar un espacio en esta investigación siendo la luz en la gráfica el objeto de estudio es José María Sicilia, uno de los artistas sobresalientes en el panorama artístico español. Sicilia ha mostrado siempre un gran interés por la luz como elemento condensador de la materia con la que elabora sus obras, unas veces pintura, otras grabado. Para este artista, la materia debe permitir ser conquistada por la luz, de ahí sus densas transparencias, el espesor de sus barnices y su interés por las ceras que retienen la reverberación lumínica que se apropia de la obra. Una hondura de la luz que a veces recuerda a Malevich; y que otras nos retrae a las huellas apenas visibles de las pinturas rupestres, siluetas atemporales que surgen de la superficie evocando la refinada estética japonesa<sup>618</sup>:

*Al cabo de los años, la obra de José María Sicilia parece cada vez más embebida por lo espectral, por el lado fantasmal de las cosas, por su fosforescencia, por su hálito o huella luminosos. No por lo que son de manera nítida y radiante, iluminadas por una luz ideal, abstracta, intemporal, sino por su rastro tenebroso, por esa otra cara que las sumerge en lo invisible. A Sicilia le interesa la luz parpadeante, frágil, vulnerada, escondida, acosada, diluida, desmayada, apenas entrevista; casi, diríamos, un simulacro, un reguero perdido por entre lo oscuro. No, por tanto, la luz, sino su fuga: el fenómeno de su desparramarse entre las sombras. En el poema Sandokai, de Sekito Kisén, nacido al sur de China a comienzos del siglo VIII, podemos leer, casi al principio, “La fuente espiritual brilla claramente en la luz,/los afluentes fluyen en la oscuridad”, y, más adelante, “En la luz hay oscuridad,/pero no la veáis sólo como oscuridad,/en la oscuridad hay luz,/pero no la veáis sólo como luz./La luz y la oscuridad se oponen la una a la otra,/como el pie derecho y el izquierdo al caminar”. Luz y sombra se pertenecen, se interpenetran, caminan juntas: separarlas, nos aleja de la realidad, es una abstracción, una fórmula, un prototipo, una idea, una perspectiva conceptual, la pura invisibilidad sin sombra de luz. La senda por donde camina Sicilia es un camino tenebroso, salpicado, tanto da, por luces y sombras. Son sus andares vacilantes como los de un ciego que palpa el vacío, adivinando lo que se le viene encima escrutando la noche, sin perspectiva, nunca distinguiendo a ciencia cierta entre lo que cree ver y lo que imagina. Caminante de la noche oscura en pos de la iluminación que no se encuentra más que desparramada, huidiza, simulada, espectral.*

---

<sup>618</sup> **CALVO SERRALLER**, Francisco. “La hondura de la luz. José María Sicilia”. [en línea]. Disponible en web: [http://www.ubicarte.com/\\_ubicarte/site/events-detail.php/lang/es/id/12139/](http://www.ubicarte.com/_ubicarte/site/events-detail.php/lang/es/id/12139/) [consulta: 8 de junio de 2005]. [Artículo publicado con motivo de la exposición *El peso de las lágrimas* (20/05/2004 - 19/06/2004), galería Soledad Lorenzo, Madrid.]





238. José María Sicilia, *Serie C, #1-3*, 1990. Aguatinta.



239. José María Sicilia, *Luz plegada 1-3*, 1994. Litografía, linograbado y collage.

Sicilia se ha interesado por las técnicas gráficas para enriquecer su universo lumínico, experimentando desde los 80 con todos los medios a su alcance: fotograbado, carborundum, litografía, linóleo, xilografía... estampas que posteriormente altera con la introducción de ceras y barnices, optimizando las cualidades del papel en un continuo juego entre pliegues, texturas, transparencias... y aprovechando los elementos aleatorios que le brinda el proceso de estampación. En este sentido volveríamos a hablar de la luz como elemento físico fundamental que, en combinación con una selectiva elección de materiales procuradores de su retención visual, actúa como potenciador activo de las cualidades lumínicas propias de la imagen gráfica.

Como hemos visto son numerosos los artistas gráficos que de una forma u otra han trabajado con la luz, sea representada, o física, como objeto de plasmación o como agente activo en la obra. Pero, aún siendo ésta la protagonista absoluta del discurso de tantos artistas

contemporáneos, cabe observar que la sombra, incluso permaneciendo en un discreto y a veces difuso segundo plano, siempre la ha acompañado. Porque como ya hemos repetido en múltiples ocasiones, la idea de luz no adquiere sentido completo hasta que no se confronta con su opuesta, la sombra. Tal vez por ello, sucede que en el arte gráfico encontramos otro sector, igualmente importante, que centra su atención en ella, ahondando en la luz desde su otro extremo, el de la oscuridad.

## 7.5 LA SENDA DE LA SOMBRA

*Las vanguardias de la segunda década del siglo XX han cuestionado el carácter de la imagen yendo a contracorriente del auge de lo mimético alcanzado por la fotografía. El mito de Plinio, y también el de Platón, vacilan y la representación va desde este momento a la deriva. (...) Meditando un poco sobre los signos de nuestra época, descubriremos que la visión 'en abîme' de la sombra, que subyace a diversos planos en los experimentos de la vanguardia histórica, va seguida de una búsqueda, que discurre también en diversos planos. Dos me parecen extremadamente importantes, pese a (o bien, a causa de) ser radicalmente opuestos: su manipulación como imagen independiente y su integración en una serie.<sup>619</sup>*

*El mito de la Caverna* de Platón resurge con fuerza en el arte del siglo XX. Un mito que si en Sicilia afloraba, en Warhol resultará evidente. Con él, una de las figuras más importantes de la gráfica de nuestra historia reciente, vamos a comenzar a recorrer esta andadura por el terreno de la sombra a partir de los años 60, época del *boom* de las instalaciones y del florecimiento de la serigrafía. Porque Warhol tuvo mucho que ver en esto último. Su papel en el desarrollo y afianzamiento del procedimiento serigráfico como técnica de estampación artística fue decisivo. El líder de *La Factoría* fue un experimentador pionero en la aplicación de la serigrafía industrial dentro del ámbito de la creación visual. La utilizó sobre papel -soporte tradicional-, pero también estampó en otros soportes, hibridándola con la pintura, por ejemplo, y también con la escultura (recordemos sus cajas de detergente *Brillo*, a las que Danto tan asiduamente apela<sup>620</sup>). Y es que, como vemos, sus innovaciones plásticas no se limitaron a la gráfica. Warhol también abrió camino en muchas de las nuevas vías de expresión artísticas que

---

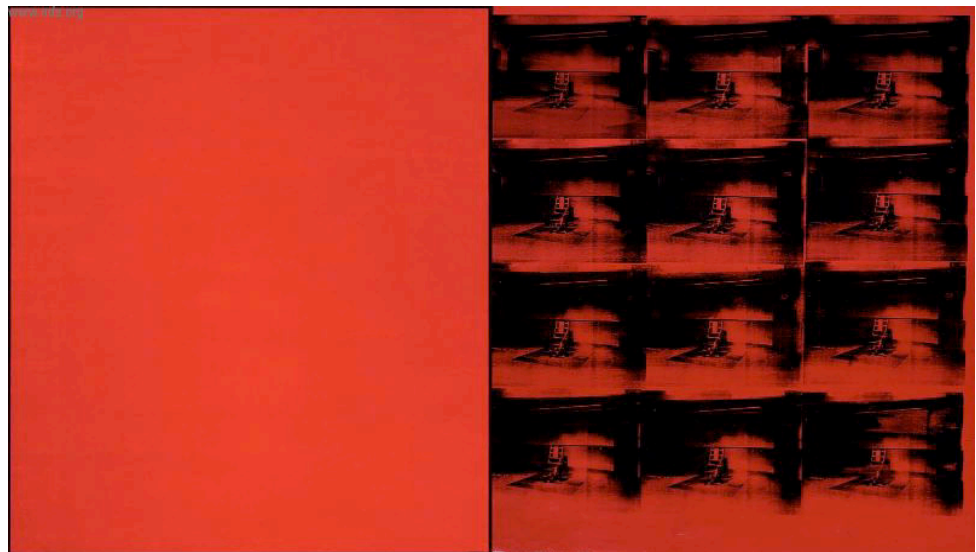
<sup>619</sup> STOICHITA, Víctor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. p.209.

<sup>620</sup> Esta obra sirvió a Danto para ilustrar, en su famoso ensayo sobre *el fin del arte*, el problema filosófico que se desprendía de la relación entre arte y realidad; en el cual se preguntaba qué distinguía las cajas de detergente de Warhol de las que se apilaban en los supermercados, qué les hacía ser arte si eran exactamente iguales a aquellas producidas en fábrica. Cfr. DANTO, Arthur Coleman. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2005.



comenzaban a tomar forma en el momento. Produjo cine, realizó happenings, creó instalaciones, combinó disciplinas... Warhol fue un artista inquieto e ilimitado, con un complejo concepto vital que sin duda se refleja en su trabajo artístico.

El cine (medio en el que Moholy descubrió inusitadas cualidades estético-lumínicas) fue consustancial a la obra de Warhol en el resto de áreas de creación en las que trabajó. El artista americano no sólo hizo de él un vehículo de expresión visual, sino que lo utilizó como fuente de inspiración de donde extraer su imaginería. Pues como le sucediese a Moholy-Nagy, Warhol descubrió que el fotograma (la toma cinematográfica) poseía un inestimable valor narrativo. La posibilidad de manipular la imagen fotográfica a través de la serigrafía llevaría a Warhol a explotar el recurso de la *seriación*, entendida como el empleo de una matriz para obtener imágenes a base de reiteraciones y mediante modificaciones tanto del clisé como del proceso de estampación.

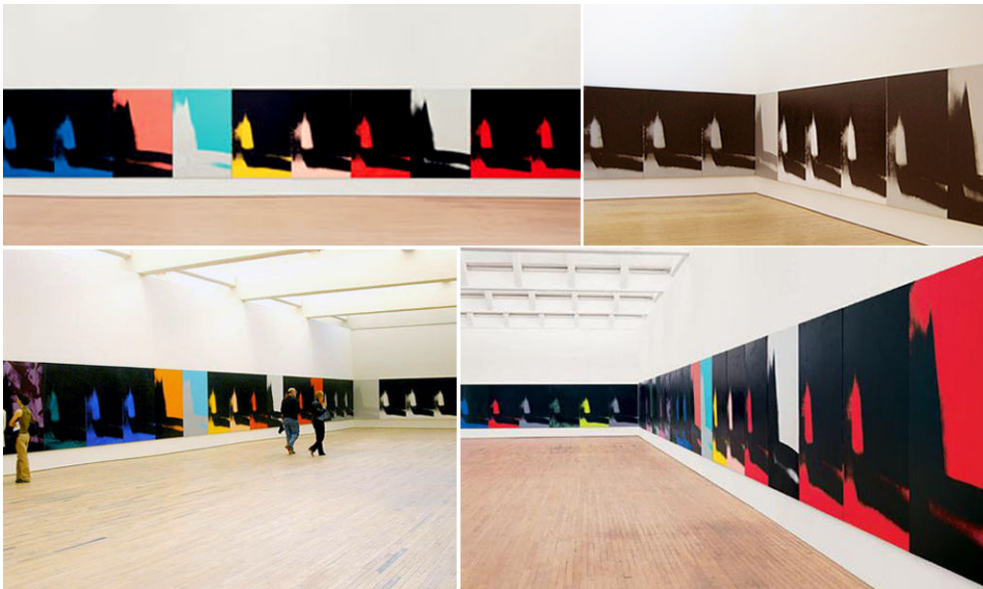


240. Andy Warhol. *Red Disaster*, 1963. Serigrafía y polímeros sintéticos sobre lienzo. 2 paneles.

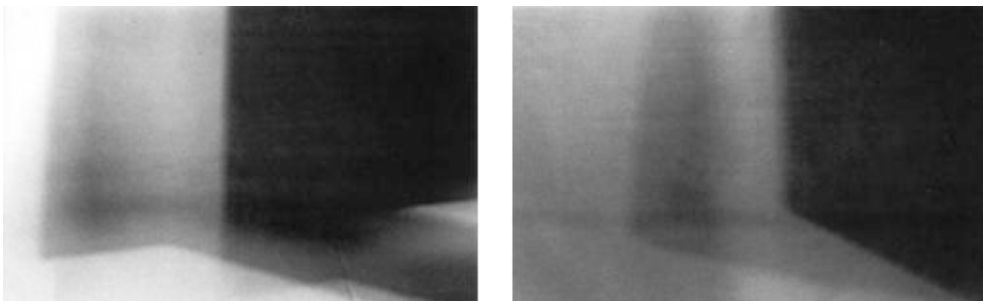
Warhol concibió el arte como un proceso de creación próximo al ámbito de la industria. En parte por influencias derivadas de su contacto con los *mass media*, de donde extrajo gran parte de su iconografía. En parte por imposición de la técnica serigráfica, que él mismo extrapoló del ámbito industrial en el que nació para utilizarla como herramienta artística y que acabaría convirtiéndose en su medio de expresión plástica preferente. Una idea del arte que, no obstante, es extensible a todos los aspectos de la vida de Warhol, quien llegó a expresar su deseo de convertirse en una *máquina*. Las posibilidades iconográficas de la serigrafía, unidas a

la carga simbólica que le proporcionaban sus orígenes fabriles, terminaron por perfilarla como el medio de expresión característico del Pop Art.

En todo caso, como avanzábamos unos párrafos atrás, Warhol no hizo un empleo ortodoxo de la serigrafía, sino que la concibió como una técnica interdisciplinar y abierta, de carácter tan versátil que podía moverse entre lo gráfico y lo pictórico sin necesidad de anclarse a una disciplina concreta. A pesar de tener una base eminentemente mecánica, la capacidad que ofrecía la serigrafía para la reproducción de imágenes fotográficas y el empleo de fotopolímeros, la adaptabilidad de la técnica a casi cualquier superficie más o menos homogénea y sus posibilidades de estampación sin mediación de la prensa, fueron cualidades determinantes para el tipo de manipulación que Warhol haría de ella.



241. Andy Warhol, *Shadows*, 1978. Fotografías de la exposición *Andy Warhol. Shadows*, instalación en el Dia Center for the Arts, 4 de diciembre de 1998 - 13 de junio de 1999. Serigrafía sobre lienzo.



242. Fotografías originales de las sombras.

La producción serigráfica de Warhol fue ingente. Sus creaciones más conocidas son, sin duda, los retratos de personajes famosos; pero el artista también trabajó la abstracción. Una faceta de su obra mucho menos conocida, pero igualmente interesante, que utiliza como principal vehículo de inspiración la sombra. Cabe decir que la sombra - como elemento proyectado - se halla presente a lo largo de toda la producción de Warhol (pensemos en sus *calaveras*); aunque es en la serie de 102 lienzos titulada *Shadows* donde alcanza mayor rotundidad icónica<sup>621</sup>. Los clisés serigráficos que Warhol utilizó para crear esta extraordinaria serie fueron realizados a partir de las fotografías tomadas a las sombras que arrojaban unas figuras de papel maché fabricadas *ad hoc* para el proyecto (tal y como corroboró una de las colaboradoras que participó en la ejecución del proyecto<sup>622</sup>). Las imágenes resultantes son ciertamente inquietantes, pues en ellas no aparece referencia visual del elemento que genera la sombra. Tan sólo la sombra, como única y amorfa protagonista. La primera vez que la serie fue expuesta, fue en 1979, en la Heiner Friedrich Gallery de Nueva York, donde se exhibieron 60 del total de los lienzos. Se exponían todos juntos, formando un mural largo y continuo, como si fuese una película fotográfica, sin espacio entre las piezas. Éstas perdían así su significado individual y se convertía en parte de una instalación. Y es que *Shadows* fue concebida como una enorme pieza única; aunque cada una de las serigrafías también podrían funcionar independientemente, su lectura sólo se completa cuando son vistas en su conjunto.

Tanto en las *Shadows* que estampó sobre lienzo, como en las posteriores carpetas de las *Shadows II* y *III* serigrafiadas sobre papel, observamos los principios estético-procedimentales base con los que Warhol trabajó habitualmente la técnica: la secuencialidad iconográfica, las múltiples variantes cromáticas realizadas a partir de una misma matriz (que en último término acaban por convertir cada imagen en única), el uso de la serigrafía en hibridación técnica con la pintura (los lienzos de la serie *Shadows* se prepararon con una base de acrílico donde se dejó a propósito el rastro gestual de la pincelada, rastro que también aparece en forma de grafía en las estampaciones sobre papel), la experimentación con la introducción de materiales

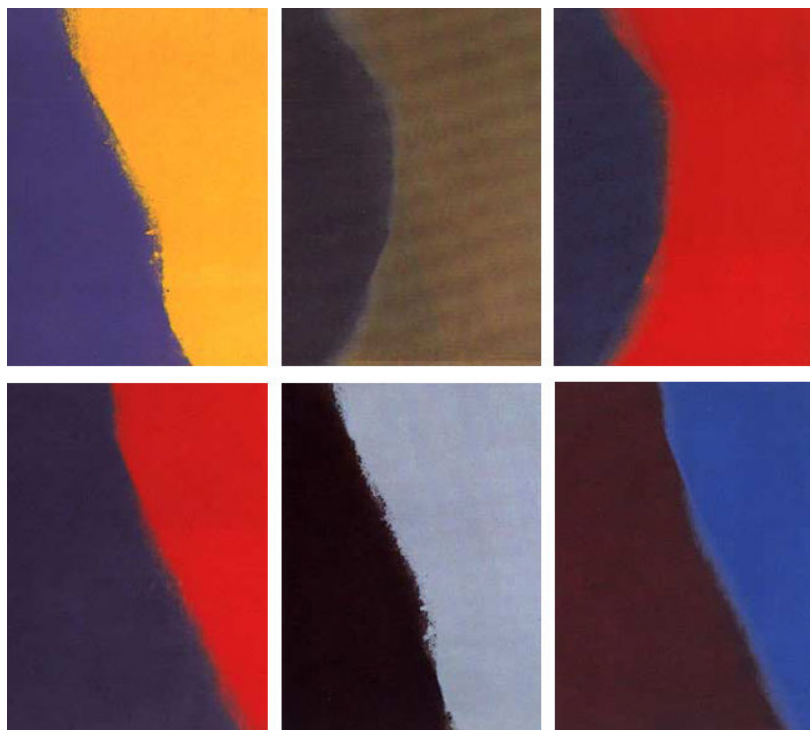
---

<sup>621</sup> *Andy Warhol: Shadows and Other Signs of Life. Anniversary Notes for Andy Warhol*. Buchloh, Benjamin H.D. (textos). Colonia: Walther König, 2008. Catálogo editado con motivo del ochenta cumpleaños de Warhol.

<sup>622</sup> Ronnie Cutrone, la por entonces colaboradora de Andy Warhol, sugirió que las fotografías de las sombras que conformaban la serie se habían tomado a partir de composiciones realizadas con bloques de cartón, del tipo de los que se utilizan en los juegos infantiles de construcción. **COOKE**, Lynne. *Andy Warhol* [en línea]. Archivo electrónico del Dia Center for the Arts. Nueva York. Disponible en web: <[http://www.diacenter.org/exhibs\\_b/warhol/essay.html](http://www.diacenter.org/exhibs_b/warhol/essay.html)>, [consulta: 20 de marzo de 2006]. [Ronnie Cutrone (colaboradora), conversación telefónica con Lynne Cooke, 26 de Noviembre de 1998].

diversos (como el polvo de diamante espolvoreado sobre las tintas aún frescas para que la luz reverbere)... Características que, en el momento de presentación de la instalación de las *Shadows*, algunos críticos advirtieron perspicazmente. De hecho, en un artículo publicado en *Artforum* por Carrie Rickey, se hizo referencia expresa a la película *Blow-up* (de Michelangelo Antonioni) para resaltar lo cinematográfico, y al mismo tiempo abstracto, de la propuesta expositiva<sup>623</sup> de Warhol:

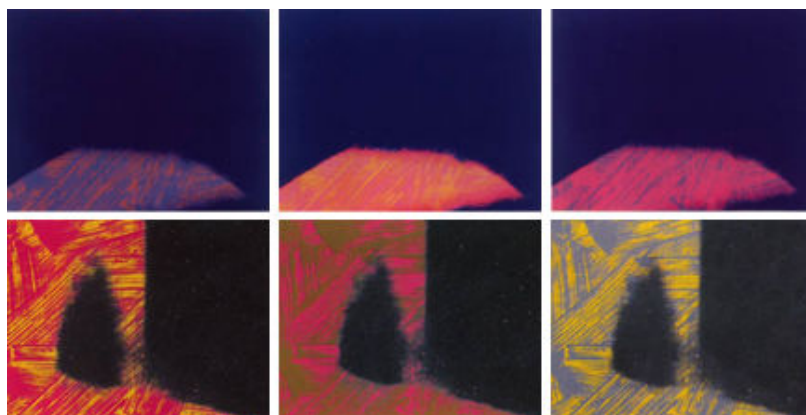
*El comunicado de prensa de Andy Warhol asegura que todas las telas representan la misma imagen: si yo veo dos, ¿será porque hay una visión positiva y otra negativa de la misma imagen? Una se parece a una llama - la llama de un encendedor o de una lámpara de gas-. La otra, a un vacío. Pero esta especulación es aparente, pues las imágenes son evidentemente no figurativas. Y sin embargo, hay algo de la búsqueda de *Blow-up* en esta exposición: cada tela parece una foto ampliada de un acontecimiento no mencionable.*



243 a. Andy Warhol, *Shadows II*, 1979. Serigrafía. Portfolio de 6 serigrafías con polvo de diamante.

---

<sup>623</sup> STOICHITA, *Op.Cit.*, p.213.



243 b. Andy Warhol, *Shadows III*, 1979. Serigrafía con polvo de diamante. Cada estampa es única.

Y refiriéndose a la impronta gestual de Warhol, Jane Bell, en *Arts News*, dijo<sup>624</sup>:

*Las Sombras han sido serigrafiadas sobre un fondo pintado que niega en sí mismo la superficie lisa y fría que generalmente se asocia al Pop art. La mano está presente en todas partes de esta pintura, una mano generosamente sensual que es, seguramente, la de Warhol, aunque el artista ha aceptado, como siempre, la ayuda que le prestan sus amigos de la Factory.*

Incluso hubo críticos que pensaron que la muestra de Warhol simbolizaba un inmenso autorretrato, en el cual el artista deseaba que la grafía de su pincelada prevaleciese como firma inalienable sobre la estampación deliberadamente repetitiva de la imagen serigráfica, metáfora de las imposiciones de una sociedad cada vez más mecanizada. Un contexto en el que la sombra se presentaría como elemento insospechado dentro del habitual repertorio iconográfico de Warhol, un claro síntoma de la rebeldía propia de su personalidad artística<sup>625</sup>. En este sentido podríamos decir que las *Shadows* proponen una sugerente interpretación del lado oscuro de la sociedad americana; que ya asomaba en otras obras como las de la silla eléctrica, los accidentes de tráfico, el suicidio o el funeral del gangster.

Victor Stoichita, en su libro *Breve historia de la sombra*, reflexionó detenidamente acerca todas estas particularidades de las *Shadows*. Especialmente en lo relativo a ese carácter de intervención manual que destacábamos como huella *autógrafa* opuesta a la mimesis mecánica de la serigrafía. Ahondando en ello, el historicista concluyó que en esta extraordinaria pieza se da una paradójica combinación del conjunto de experiencias vanguardistas previas al momento de su creación; ya que en la síntesis formal de sus imágenes se fusionan algunas de las claves

<sup>624</sup> *Ibidem*, p.211.

<sup>625</sup> Cfr. *Ibidem* p.212.

que definieron a sus predecesores estéticos más directos, el *action painting* y el hiperrealismo, sobre todo en cuanto a pincelada, temática y exageración de lo representado. Pero es más, Stoichita ha creído encontrar en las *Shadows* de Warhol una inesperada correlación simbólica con la obra de Giorgio De Chirico, quien siempre concedió gran importancia a la teatralidad de la sombra. La idea surge a raíz de una fotografía de ambos artistas tomada en el transcurso de un acto social por Gianfranco Giorgioni. De la instantánea, y de la teatral escenografía de sombras que proyectan los retratados, Stoichita dedujo un posible paralelismo en sus respectivas carreras artísticas: De Chirico como viejo maestro de la metafísica, Andy como el nuevo maestro del Pop art. Entre ambos un traspaso de poderes, una sombra que se cierne sobre Warhol emitiendo una histriónica expresión. Dicha foto y algo de imaginación premonitoria, le pusieron sobre la pista que le llevaría a encontrar un interesante punto de conexión entre los dos creadores: la serie *Shadows* comienza justo tras la muerte de De Chirico. Stoichita ha interpretado esta serie concreta de Warhol como un homenaje póstumo al italiano, y encuentra la justificación a sus conjeturas en una declaración de Andy tres años más tarde, como si de una revelación encubierta se tratara:

*Estimaba tanto su obra. Amaba su arte y la idea de que él hubiera repetido siempre los mismos cuadros. Me gusta mucho esta idea y me he dicho que sería genial hacerla...De Chirico ha recogido las mismas imágenes a lo largo de toda su vida. Creo que lo ha hecho no sólo porque la gente y los marchantes de arte se lo pidieron sino también porque le gustaba la idea y veía en la repetición un modo de expresarse. Esto es probablemente nuestro punto en común...¿Cuál es la diferencia entre nosotros? Lo que él repetía regularmente, año tras año, yo lo repito en el mismo día en el mismo cuadro (...). Es una manera de expresarse. Todas mis imágenes son las mismas... pero diferentes a la vez. Cambian con la luz de los colores, con el momento y el estado de ánimo...La vida misma, ¿no es también una serie de imágenes que cambian al repetirse?* <sup>626</sup>

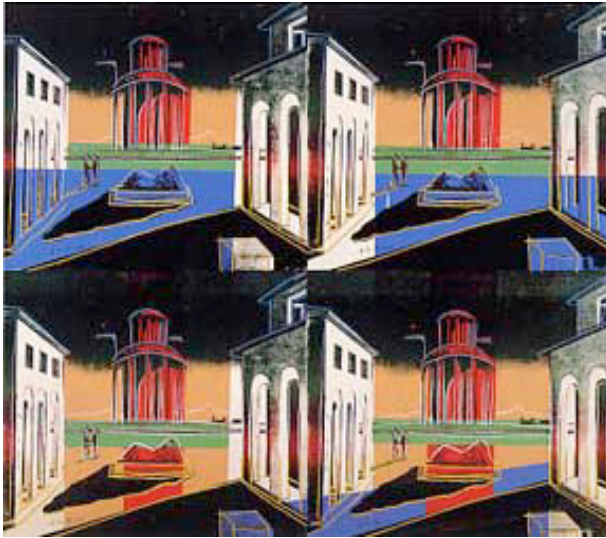
El *retorno a lo mismo* caracteriza tanto a la pintura metafísica como a la producción de Warhol. Pero en su caso ese *retorno* toma un cariz de repetición cuasi mecanizado que, si bien dentro de una obra consiste en reiterar de manera insistente una misma imagen, no excluye que dicha imagen pueda ser nuevamente utilizada para la creación de otras piezas en las que se retome el mismo objeto de representación. Una fórmula de hacer expresamente adoptada como método para el afianzamiento del mito, para elevar la imagen al estatus de icono (basta poner de ejemplo la continua revisión de personajes como *Marilyn*, *Jackie Kennedy* o *Elvis*). Por otra parte este recurso enlaza, a pesar de lo diverso del discurso, con la obra de autores pioneros en el uso de la repetición como Monet, con sus estudios lumínicos de estaciones de ferrocarril y catedrales.

---

<sup>626</sup> *Ibidem* p.216.

En todo caso, si bien *Shadows* puede entenderse, bajo el punto de vista de Stoichita, como un homenaje a De Chirico, cabe subrayar que la admiración de Warhol por el italiano fue tal que incluso llegó a realizar su propia versión serigráfica de la *Piazza d'Italia*. En *Italian Square with Ariadne (after de Chirico)* Warhol insiste, si cabe con aún más fuerza que en el lienzo original, en la profundidad de la sombra, que deviene en contundentes planos negros. Este subrayado de la sombra probablemente encuentra su razón de ser más primigenia en el juego conceptual que el artista americano plantea en el sutil epígrafe de su serigrafía, donde indica expresamente que se trata de una reproducción de la obra *after de Chirico*. La palabra *after* es la clave. Con ella hace un guiño a la tradición gráfica, pues, evidentemente, el término *after* en boca de Warhol no tiene el mismo significado que tuvo para los grabadores prefotográficos. Para los antiguos, un grabado realizado *después* de la obra (generalmente pictórica) de un artista determinado tenía como función la difusión seriada de ese trabajo. En consecuencia la estampa debía procurar un parecido formal con el original lo más fiel posible, aún contando con que, entre ella y la obra reproducida, mediase el consabido factor interpretativo. Sin embargo, Warhol se acoge a una lectura contemporaneizada de la noción de *grabado de reproducción*, en la que prima la interpretación por encima de su funcionalidad divulgativa. Este concepto de *libre reproducción* le dio a Warhol licencia para superar la tradicional mimesis y así, subrayar las cualidades formales que consideró definitorias de la obra de De Chirico; que en el caso al que nos referimos no es otra que la sombra. Warhol debió observar la importancia que la sombra tuvo para el artista italiano. Y es que el propio De Chirico solía decir que *hay más misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado que en todas las religiones del mundo*. De ahí que las sombras proyectadas, sea por sus personajes o por las arquitecturas de sus escenografías, aparezcan siempre contundentes y sobredimensionadas, aportando un halo de enigma a la obra. Y probablemente también de ahí, de la capacidad de la sombra para generar misterio, que Warhol hubiese tomado la idea de trabajar con ellas en su serie *Shadows*.





244. Giorgio De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1915. Óleo sobre lienzo.

245. Andy Warhol, *Italian Square with Ariadne (after de Chirico)*, 1982. Serigrafía acrílica sobre lienzo.

A tenor de lo dicho, no parece una coincidencia que en los años que sucedieron al de la creación de las *Shadows* Warhol continuase profundizando en la sombra y en el concepto de lo negativo, asociado a ella. De esta época son especialmente sobresalientes sus autorretratos, donde la sombra, en forma de silueta, se erige como signifiante de identidad. En ellos la sombra arrojada, que es la del propio artista - cuya cara aparece apartada en un lateral del encuadre -, ocupa la mayoría del espacio, convirtiéndose en la protagonista de la composición. La representación de la silueta de perfil presenta una serie de interesantes connotaciones que hunden sus raíces en la compleja tradición del pensamiento occidental en relación al retrato.

En el retrato, históricamente se ha establecido una analogía directa entre el *yo de frente* como referencia al *yo único y auto-reflexivo*, y el *yo de perfil* en correspondencia al *otro yo*, el que se percibe desde el exterior. Ambas perspectivas retratísticas tienen su paralelo cuando hablamos de la sombra arrojada como sustituto representacional del individuo, es decir, cuando hablamos de la silueta. En este caso, evidentemente, la síntesis formal propia de la sombra es un factor determinante; ya que la única información visual que nos da la silueta sobre la forma que la produce es la que se infiere de su contorno. Así, la silueta correspondiente a la proyección frontal de una persona nos proporcionará unos datos genéricos sobre sus características corporales que, a lo sumo, podrán ayudarnos a reconocer si se trata de un hombre o una mujer (o en todo caso si posee algún elemento identificativo sobresaliente), pero difícilmente nos dará información sobre sus peculiaridades fisonómicas. En cambio, la silueta de perfil, aún siendo igualmente sintética, sí aporta información concreta sobre los rasgos del individuo al que pertenece. De ahí la asociación sombra-perfil-individuo. Porque mientras el



perímetro del plano visual frontal es, en esencia, común al género humano, el contorno del perfil responde a unas características fisonómicas mucho más definitorias, y por lo tanto más individualizadas.



246. Arriba: Andy Warhol, dos estampas de la serie *The Shadow*, 1981. Serigrafía.

247. Abajo: Andy Warhol, dos estampas de la serie *Myths: The Shadow*, 1981. Serigrafía.

Algunas de las serigrafías contienen polvo de diamante.

Lo cierto es que la aprehensión de la sombra ha sido una preocupación constante a lo largo de la historia en cuanto a la relación que se establece entre personalidad y fisonomía del perfil a través de ella. De hecho, la mencionada correlación sombra-perfil-individuo que tan claramente se observa en los autorretratos de Warhol es la misma que se halla en el trasfondo del famoso mito de Dibutades, una de las primeras alusiones escritas sobre el uso de la

sombra como retrato. El mito, recogido por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*<sup>627</sup>, relata como la hija de un alfarero, temerosa de perder a su amante (quien parte a una empresa peligrosa), quiere registrar la imagen de éste antes de su marcha, para tenerla como recuerdo. La solución que halla es dibujar el contorno de la sombra que el joven proyecta sobre una pared. De esta forma la mujer parece encontrar apaciguamiento a su nostalgia, pues aunque el ser amado finalmente se va, a ella le queda el consuelo de su imagen, de la esencia de éste contenida en forma de silueta. La sombra adquiere así un doble rol, como elemento opuesto y simbólico a un tiempo; opuesto en el sentido de negativo de la forma, simbólico en el aspecto de representación esencial.

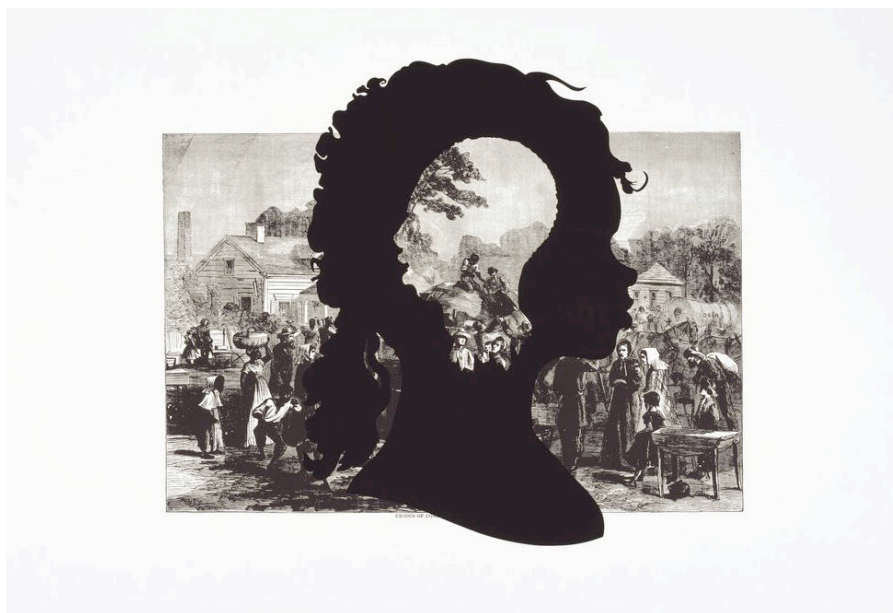
Es precisamente esa capacidad de síntesis la que llevó a que durante el siglo XVIII, personajes como el suizo Johann Caspar Lavater utilizaran la sombra como herramienta de estudio fisiognómico. Lavater estaba convencido de que a través de un perfil de líneas precisas podía no sólo resumir el aspecto físico del retratado, sino ofrecer una exhaustiva descripción psicológica de la persona. Sus teorías sobre la problemática de la fisonomía quedaron expresadas en su *Essays on Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and Love Makind*, donde además mostraba ejemplos ilustrativos acerca de una nueva máquina de dibujar siluetas que aprovechaba la nitidez de la sombra proyectada en una pantalla para trazar el perfil del retratado. No en vano su aparato gozó de mucha popularidad. Tal es así que el dibujo de siluetas como medio de captación y análisis de la individualidad exacta de las personas se convertiría en uno de los divertimentos más en boga durante la época victoriana.

La silueta continúa siendo hoy día un recurso visual muy empleado por numerosos creadores como metáfora de identidad. Una excelente muestra de ello es el trabajo que tanto la artista afroamericana Kara Walker, como la española Eulàlia Valldosera llevan adelante utilizando la sombra como *leitmotiv*. Detengámonos primero en Kara Walker, quien, en una revisión contemporánea de los estereotipos victorianos, desarrolla un discurso cargado de

---

<sup>627</sup> El mito fue escrito durante el siglo I de nuestra era, y dice así: *Dibutades Siconio, alfarero, fue el primero que halló el labrar de la misma obra de tierra con arcilla figuras y retratos, por obra de su hija, en Corinto; la cual, vencida del amor de un mancebo, queriendo él ausentarse a apartadas tierras, señaló con rayas la sombra que hacía su rostro a una candela en la pared, con las cuales, imprimiendo allí su padre el barro, hizo su figura y, después de seca y endurecida, con las otras piezas de barro la puso al fuego.* **PLINIO EL VIEJO**, Cayo. *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*. Madrid: Visor Libros, 1998. Tomo II a, Trigésimo quinto Libro, Cap. XII: "Los primeros inventores de labrar cosas de barro, de figuras y vasos de tierra y de su precio", p. 163. Cabe decir al respecto que el mito de Dibutades fue la explicación más aceptada y difundida sobre el origen del arte durante la Antigüedad.

segundas lecturas. Sus obras se sostienen en imágenes aparentemente sencillas; aunque tras la simpática estética de éstas se esconde un grave mensaje referente a la identidad étnica y la esclavitud. Un elemento recurrente en sus propuestas plásticas son las sombras arrojadas. Walker se sirve de siluetas autónomas que recuerdan a los recortables, y que introduce tanto en sus instalaciones como en sus dibujos y estampas, las cuales conforman buena parte de su producción. La relación gestual que se establece entre las siluetas resulta fundamental en sus composiciones, pues las piezas son concebidas como escenificaciones profundamente teatrales, con una importante carga narrativa. Y es que Walker encuentra en la silueta unas posibilidades para la transmisión de estereotipos y actitudes que enlaza con aquellos juegos victorianos de exploración psíquica de los que se nutre<sup>628</sup>, y que parodia para hacer más accesible sus espinosas propuestas. Atendamos a las palabras de la artista y constataremos cuán impregnadas están de las teorías de Lavater: *La silueta se presta a eludir al sujeto. A que el espectador no sea capaz de mirarlo directamente sin embargo está, todo el tiempo, mirándote fijamente a la cara.*<sup>629</sup>



248. Kara Walker, *Exodus of Confederates from Atlanta* de la carpeta *Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)*, 2005. Serigrafía y litografía.

<sup>628</sup> Cabe señalar que, no por mera coincidencia, el siglo XVIII fue uno de los momentos álgidos en la trata de esclavos africanos en América, y que en el XIX comenzaron las revoluciones para su abolición.

<sup>629</sup> "The Melodrama of Gone with the Wind" (entrevista a Kara Walker) [en línea]. Art 21. Disponible en web: <<http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip2.html>>, [consulta: 5 de octubre de 2005].



249. Kara Walker, *The Emancipation Approximation (Scene 26)*, 1999-2000. Serigrafía.



250. Thomas Holloway, *A sure and convenient Machine for drawing Silhouettes*, 1790. Aguafuerte.



251. Kara Walker, *African American*, 1998. Linóleo.



252. Kara Walker, *Crib*, 1997. Aguafuerte estampado en blanco sobre papel negro.

El papel es un soporte fundamental para Walker, probablemente por sus cualidades visuales en relación al contraste y la limpieza de imagen y, porqué no, también por herencia de su temprana formación en el grabado. Walker utiliza casi todos los medios de estampación: litografía, aguainta, aguafuerte, serigrafía, linóleo... y muchas veces en combinación. De la gráfica le interesa, sobre todo, el contraste que proporciona la intensidad de las tintas negras sobre el blanco del papel para la representación de sus siluetas. La metáfora del blanco y

negro (a la que es tan sensible la estampa) es parte significativa y fundamental de su protesta racial. El color no tiene cabida en su obra gráfica. Casi siempre es el negro el matiz *positivo*. Aunque en ocasiones Walker invierta los términos, estampando en blanco sobre papel negro; o trate de amortiguar la dureza de la contundente oscuridad de la forma impresa sustituyendo sus habituales fondos claros por un plano homogéneo de tono gris. En todo caso, Walker nunca prescinde del negro. Pues es precisamente en el significado étnico que se asocia a ese color donde reside el eje simbólico de su alegatos plásticos.

En el caso de las instalaciones, da la sensación de que Walker hubiese trasladado sus siluetas del formato bidimensional del papel a los espacios blancos de las paredes, de forma que el contraste, ahora unido a las nuevas proporciones que adquieren sus personajes, continúan provocando un profundo impacto visual en el espectador. No obstante, en ellas la artista suele terminar de componer proyectando sobre los personajes silueteados escenarios creados a partir de dramáticas sombras, como si de un teatro de sombras chinescas se tratara (de hecho últimamente también ha producido vídeos contruidos por este medio). Es más, sus instalaciones a veces devienen interactivas, y entonces el espectador tiene la opción de formar parte a través de su propia sombra arrojada.

Otra muestra sobresaliente del uso de la sombra-siluetas en la instalación la hallamos en la obra de Eulàlia Valldosera. Las exploraciones de Valldosera parten de la insólita poética que encuentra en los materiales de desecho como remanente transversal de una gran variedad de temáticas; ideas diversas que ella interrelaciona utilizando como mediador ese concepto residual. El objeto base de las reflexiones de Valldosera es la percepción de los distintos aspectos de nuestra realidad circundante. Aspectos tan heterogéneos y a la vez tan permeables como pueden ser la feminidad, el sexo, el deseo, la incomunicación, la enfermedad, el consumismo, el espacio público y privado... o la identidad. Materias que Valldosera trabaja en un tono reivindicativo similar al de Walker (aunque su lenguaje es, desde luego, mucho más complejo conceptualmente hablando que el de la americana) y lo hace, como ella, a través de la sombra. Para Valldosera la sombra es un producto de desecho como tantos otros, cuya oscura inmaterialidad identifica con el enigma de lo desconocido, con lo negativo, con lo doble en cuanto a reflejo identitario. De hecho, como ella misma ha reiterado en numerosas ocasiones, siempre ha hablado de desechos; y las sombras no dejan de ser parte de ese mundo de ruidos y despojos del que participa incluso el propio proceso de creación (entendiendo el trabajo artístico como desecho de un proceso mental durante el cual

la energía va perdiéndose hasta acabar en un punto muerto que es la obra). De ahí que suela construir sus instalaciones utilizando proyecciones lumínicas y objetos cotidianos (normalmente rescatados de la basura) para generar la materia prima visual con la que interrogar al espectador, quien en último extremo, encuentra la pertinente pregunta formulada frente a él en forma de sombra<sup>630</sup>:

*R.M.: Has llegado ahora a un punto en el que las instalaciones en las que usas objetos de la vida cotidiana y la luz se convierten en el medio y en metáfora de las oscuridades que nos pueblan. (...)*

*E.V.: (...) En el caso del uso de la luz, he utilizado herramientas muy distintas pero siempre presentes en el mercado. No me ha seducido la búsqueda formal en cuanto a cómo se produce la luz, de la misma manera que no me ha interesado fabricarme los colores para poder pintar en un lienzo. Sin embargo, me interesan los artefactos que producen luz como objetos en sí, que intervienen siempre como parte de la imagen. Coloco los proyectores en la misma categoría de objetos que una botella. Porque la intromisión de la tecnología en nuestro quehacer se ha convertido en algo casi natural.*



253. Kara Walker, *Insurrection!*, 2000. Instalación con siluetas recortadas y proyección lumínica.

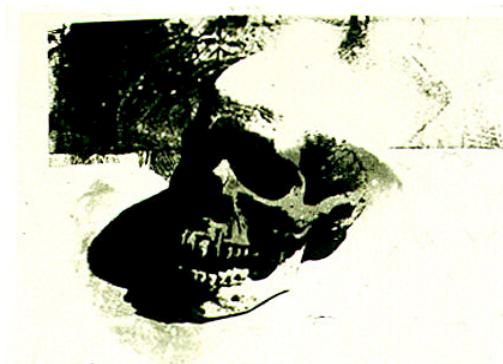
254. Eulàlia Valldosera, *Envases: culto a la madre*, 1996. Instalación lumínica y envases.

Otro artista que utiliza la luz y la sombra como elementos indispensables de su obra es Christian Boltanski. Gran parte de la significación de las piezas de Boltanski reside en la luz.

<sup>630</sup> MARTINEZ, Rosa. "Entrevista con Eulalia Valldosera". *Atlántica. Internacional revista de las artes*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), N° 21 (otoño 1998), p.36-37.



Una luz que a veces procede de pequeñas fuentes lumínicas que resaltan un elemento concreto de la obra, y que otras es empleada para crear sombras chinescas por mediación de objetos y recortables; pero que siempre está envuelta en una suerte de contexto expositivo en permanente penumbra, específicamente ideado para predisponer al espectador a cierto misticismo. En las instalaciones de este artista francés, nacido en el seno de una familia marcada por los horrores del holocausto nazi, el valor conceptual de la relación luz-oscuridad es de carácter esencialmente simbólico, una metáfora de la dualidad memoria-olvido con la que recurrentemente trabaja. Boltanski utiliza las proyecciones de sombras como vehículo mediante el cual generar oníricas ambientaciones; como medio con el que construir un nostálgico mundo repleto de recuerdos a través del cual concienciar al espectador sobre la trascendencia de la vida. No en vano el creador cuenta con el paso del visitante por la obra, cuya sombra viene a añadirse a las creadas por él, involucrándole físicamente como parte de ella. Y es que en sus instalaciones *una línea, un ángulo, un color, un tono, la escala o la oscuridad, por ejemplo, son a la vez elementos técnicos de la configuración, signos de energía simbólica infinita dispuestos siempre para ser activados por el creador según las circunstancias*<sup>631</sup>. En este sentido podría decirse que las piezas de Boltanski trascienden los límites expositivos tradicionales, del mismo modo que en su momento lo hicieron las *pseudo-instalaciones* de Warhol o los experimentos lumínicos de la Bauhaus. No obstante, la diferencia con Warhol radica en que, si bien éste centraba su discurso en la seriación iconográfica, Boltanski trata las imágenes como elementos independientes; aunque el conjunto conserva cierto carácter secuencial desde el momento en que concibe sus escenarios como una especie de danza de sombras en bucle continuo.



255. Andy Warhol, *Skull*, 1976. Serigrafía única sobre vellum.



256. Christian Boltanski, *Théâtre d'Ombres*, 1986. Instalación.

<sup>631</sup> Christian Boltanski. *Advientos y otros tiempos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996. p.40.

Parece por lo tanto probada la importancia de la sombra como recurso visual en el arte contemporáneo, sobre todo en relación a sus cualidades simbólicas. De hecho podríamos mencionar a muchos otros creadores que hacen de la sombra protagonista de su obra, especialmente entre aquellos que optan por la vertiente de la gráfica-fotográfica y el video, a veces en combinación con la instalación. Won ju Lim, por ejemplo, construye estructuras arquitectónicas de plexiglass que ilumina desde distintos ángulos y cuyas sombras arrojadas comparten decorado con proyecciones de escenas urbanas e industriales en movimiento continuo; el cubano Abelardo Morell utiliza los principios ópticos de la fotografía para convertir sus instalaciones en gigantescas cámaras oscuras donde imágenes invertidas procedentes del exterior irrumpen en escenarios fundamentalmente intimistas; Vera Lutter trabaja con fotografías solarizadas en las que la sombra, invertida como en un negativo, sustituye a la luz, *nocturnizando* sus instantáneas.



257. Izquierda: Vera Lutter, *Times Square XI: September 7, 2007*. Impresión única sobre gelatina de plata.



258. Arriba/derecha: Abelardo Morell, *The Pantheon in the Hotel Des Grands Hommes*, 1999. Cámara oscura.



259. Abajo/derecha: Won Ju Lim, *Schielmann's Troy*, 2001. Instalación: plexiglass y proyección.



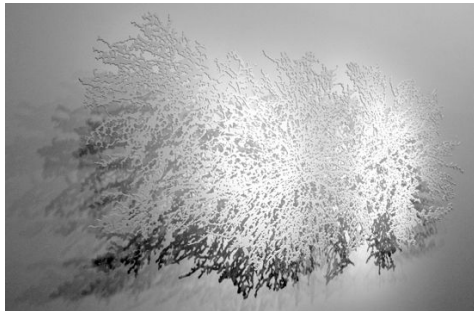
En una línea similar a la que siguen Valldosera, Boltanski o el recién mencionado Ju Lim, quienes hacen de la sombra un elemento formal visualmente activo dentro de la instalación, se halla también parte de la obra de Jan Hendrix. Aunque el caso de Hendrix es excepcional por lo íntimo de la relación que se establece entre sus instalaciones y el arte gráfico (a este respecto sus piezas podrían compararse con las de Kara Walker, pero salvando las distancias). Jan Hendrix, creador holandés ahora afincado en Méjico, es un artista reconocido por su trayecto dentro de la gráfica contemporánea a nivel internacional. Como decíamos, en su producción hallamos instalaciones, pero también fotografía e ilustración artística, además de una ingente producción estampada que es la base de su actual prestigio como creador. Tal es así que el grueso de los modos de expresión plástica que practica giran en torno al grabado. De hecho se podría decir que las instalaciones escultóricas de Hendrix son, a partes iguales, semigráficas y semiambientales.

Como hemos podido comprobar, la luz y la sombra han atraído al artista desde los albores de la historia, con independencia del medio que utilice para su expresión. De esa fascinación surgen las imágenes de Hendrix. El centro de sus exploraciones plásticas es la naturaleza en el sentido más amplio de la palabra, sus materias, sus fragmentos, sus texturas, el tiempo y el espacio, y también sus luces y sus sombras. En ella encuentra la inspiración visual para las imágenes que estampa y para sus instalaciones, realizadas a partir de grandes planchas de metal recortado, entre cuyas rendijas se filtra la luz, dibujando un complejo y evocador tejido de siluetas en las paredes. Un árbol visto a contraluz, los juegos de sombra a través de la vegetación, la silueta de una rama sea en positivo o en negativo... son los elementos que cautivan su mirada. La obra de Hendrix es una continua demostración de la fluidez con la que el lenguaje gráfico puede pasar de una superficie a otra, sin perder su unidad estética ni conceptual. Y es que su postura ante el grabado es esencialmente experimental (no en vano fue galardonado en el 2008 por la Calcografía Nacional con el premio internacional a las aportaciones e innovaciones en arte gráfico): lo mismo emplea papeles fabricados a mano de los más diversos orígenes para estampar sobre ellos que crea instalaciones utilizando láminas de aluminio (que podrían haberle servido igualmente de matrices), o pasa de plantear ilustraciones para libros de un sutilísimo intimismo a intervenciones arquitectónicas a gran escala, componiendo a partir de fragmentos con los que más tarde rearma la imagen... Y es que el repertorio botánico de Hendrix se mueve de un medio a otro sin objeciones técnicas, tan sólo manteniendo como hilo estético un dibujo depurado y sintético que es, en último término y

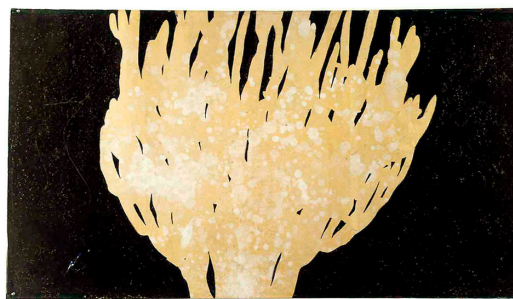
con independencia del medio, pura expresión gráfica; producto de una visión de la naturaleza que utiliza, como único filtro de síntesis, la propia luz, la sombra.



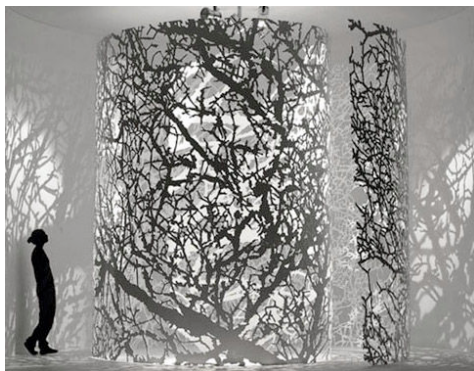
260. Jan Hendrix, *Spring Station South*, 2001. Litografía a dos tintas sobre papel japonés y *chine collé*.



261. Jan Hendrix, *Lanzarote 4*, 2008. Aluminio lacado en blanco.



262. Jan Hendrix, *Yagul (the Light)*, 1999. Serigrafía y pan de plata sobre papel tailandés.



263. Jan Hendrix, *Espiral*, 2008. Aluminio lacado en blanco.

No tenemos que ir muy lejos para encontrar ejemplos en los que la sombra ha sido eje temático para la organización de exposiciones grupales de arte gráfico contemporáneo. Nos referimos concretamente a la muestra colectiva titulada *La sombra de la sombra*, que tuvo lugar

en el Museo del Grabado de Marbella en el 2004<sup>632</sup>, en la cual se revisaba el papel de la sombra en la estampa contemporánea. En ella participaban artistas de la talla de Blanca Muñoz, José Hernández, Ángeles San José o Laura Lío, entre otros, con obras más o menos explícitas, pero todas basadas en el sugerente misterio de la oscuridad, en lo que esconde, y en lo que la produce; poniendo de manifiesto que detrás de la sombra está, necesariamente la luz. Basta fijarse en las piezas que componían la exhibición para rememorar el mito de Dibutades, o el de la Caverna de Platón. Y es que, tal y como reza el texto de presentación de la muestra<sup>633</sup>:

*¿Cómo es lo que no vemos? ¿Cómo explicar lo visto? Ver bien no es captar sólo la parte iluminada de la imagen; necesitamos las sombras para ver la luz. La iluminación es provisional, como la realidad misma, e incierta. Sin embargo, la sombra, así como la luz, independientemente de cómo, porqué, y cuando, tienen un fundamento imperturbable, eterno. Todas las sombras del mundo son una misma cosa en su esencia. (...)*

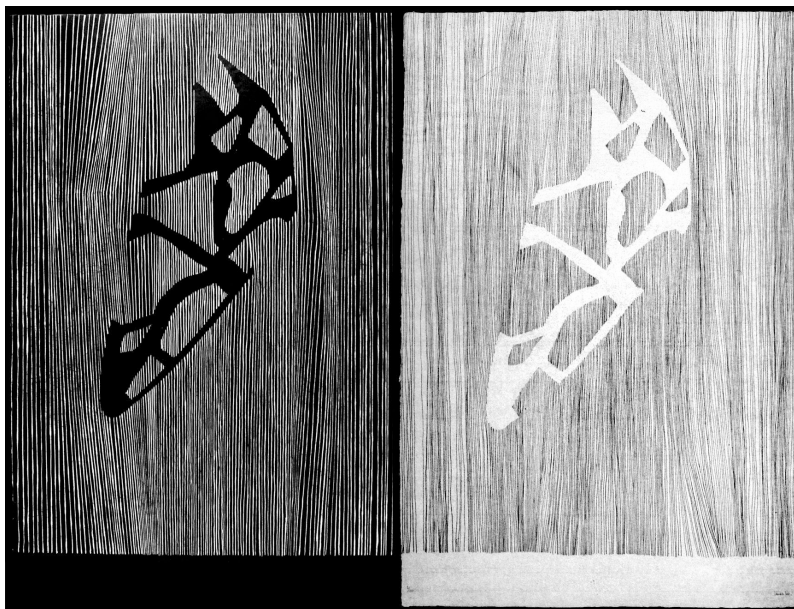
*Resulta difícil no recurrir a un lenguaje poético al tratar de explicar lo inexplicable. Y es que a las sombras se las ha relacionado siempre con señoras palabras: silencio, quietud, vacío, noche, misterio, terror, frío, memoria, sueño, suciedad, cosmos, incertidumbre, soledad, principio, fin, muerte, presencia, ausencia, esencia, indicio, huella, belleza...En cualquier caso, ha sido y es para muchos un tema de reflexión, fuente de inspiración, estímulo para la imaginación y la intuición, punto de llegada y de partida, territorio equidistante entre el ser y la ausencia, metáfora de la metafísica del alma y de la materia... fuente inagotable.*

Esta muestra colectiva revela la idoneidad del arte gráfico para la representación de los valores lumínicos, subrayando la capacidad estética de los procedimientos de estampación para la expresión de la luz (lo que sin duda contribuye inestimablemente a afianzar el interés de esta investigación). A este respecto cabe destacar que la coincidencia formal más sobresaliente entre los autores que participaron en la exposición fue el uso de la monocromía por la mayoría de ellos. Y es que esa monocromía, tan característica de los primeros tiempos del grabado, está aún muy presente en la estampa. La diferencia es que, si bien antiguamente su persistencia se relacionaba casi exclusivamente con motivos de restricción técnica, en la actualidad la elección de la monocromía se produce libremente, a partir de un amplio abanico de posibilidades estéticas.

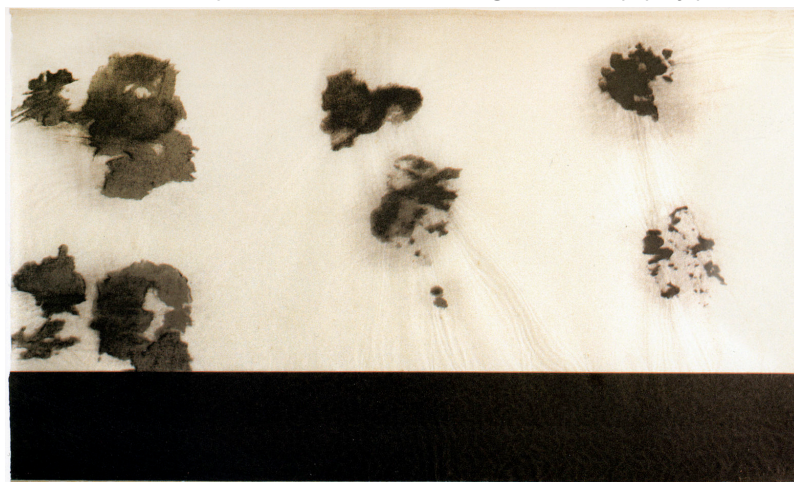
---

<sup>632</sup> *La sombra de la sombra*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 de abril - 22 de mayo de 2004. Exposición organizada por la Galería Arte y Naturaleza.

<sup>633</sup> *La sombra de la sombra* [Colectiva]. Madrid: Arte y Naturaleza, 2004. [Texto de Aída Aguado: Presentación del catálogo.]



264. Laura Lío, *Ala I y Ala II*, 2003. Grabado calcográfico sobre papel japonés.



265. Ángeles San José, *Variaciones/sombras*, 2003. Serigrafía y collage.

No obstante, no nos deja de resultar sorprendente la cantidad de artistas contemporáneos que, además de los reunidos en la exposición que acabamos de mencionar, recurren a los procedimientos de estampación como medio para la expresión de sus ideas y que, además, lo hacen en su versión más sintética, la monocroma. Como colofón final a este capítulo nos centraremos en dos referentes concretos que se suman a la larga lista de avales que hemos tenido la oportunidad de estudiar en cuanto al tratamiento y uso de la luz y la sombra en la estampa. Dos creadoras de talla internacional cuyo trabajo, debemos decirlo, nos resulta particularmente inspirador. Por un lado la artista letona Vija Celmins, una de las grandes figuras

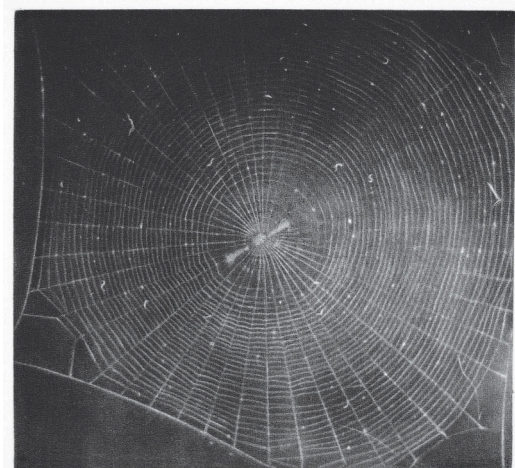
del panorama creativo contemporáneo, cuya obra estampada mantiene un íntimo vínculo con la fotografía, y por otro Blanca Muñoz (quien precisamente participó en la exposición colectiva que acabamos de destacar), con piezas de cierta tendencia escultórica. Ambas artistas cuentan con una amplia y reconocida trayectoria a sus espaldas, y ambas recurren al lenguaje gráfico con asiduidad. De hecho, incluso podría decirse que entre ellas existen ciertos nexos conceptuales que, sea por oposición o por afinidad, les impulsa a trabajar desde la monocromía.

Vija Celmins se mueve en las delicadas fronteras que separan la fotografía, la pintura, el dibujo y el grabado; aunque podría decirse que la fotografía es un punto de partida recurrente para cualquiera que sea la disciplina plástica que finalmente utilice. Tras sus trabajos iniciales sobre imágenes de la segunda guerra mundial, la atención de Celmins se redirige hacia la naturaleza. Esto sucede a finales de los sesenta, cuando sus tomas fotográficas comienzan a registrar telas de araña, cielos, noches estrelladas, el mar... Se trata de imágenes en las que el encuadre tiende a mostrar tan sólo una parcialidad de la escena, dando lugar a una suerte de ambigüedad visual donde el poder abstraccionista de las texturas erradica toda referencia espacial o perspectiva; arriesgándose a disipar también cualquier indicio de sublimidad que en principio pudiera derivarse del carácter paisajístico de sus propuestas, y logrando, sin embargo, que persista en tanto en cuanto trata con su infinitud. Su obra transporta al espectador hacia un mundo de quietud monocroma, a un mundo gris en el que la mirada queda cautivada por la sutilidad de las variaciones tonales. De hecho, la línea general de su trabajo se desarrolla dentro de una monocromía que deviene absoluta en sus estampas. Las técnicas que Celmins utiliza más habitualmente son la xilografía, la mezzotinta y la litografía. Técnicas que, sin duda, escoge por su idoneidad a la hora de diversificar la paleta de grises; en el caso del grabado sobre madera, por la capacidad de contraste que brinda; en el de la mezzotinta, por sus cualidades para la creación de una variada escala de grises partiendo de una matriz única; y en el de la litografía por las posibilidades que ofrece para ir construyendo la imagen a través de la superposición de capas y transparencias.





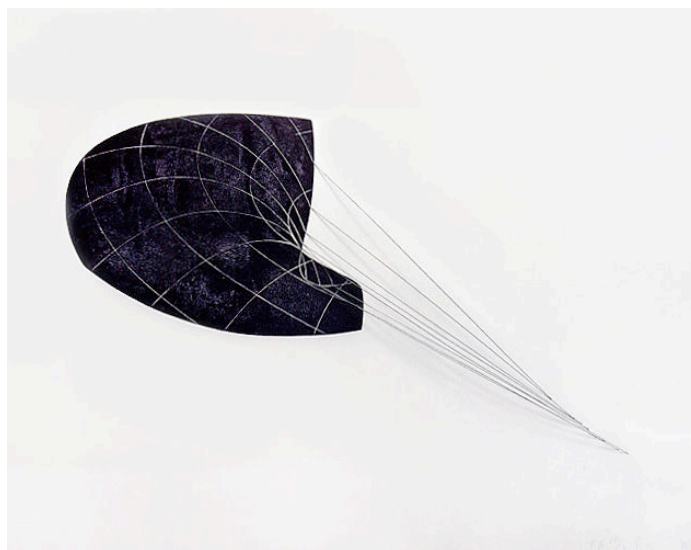
266. Vija Celmins, *Ocean with Cross #1*, 2005. Serigrafía.



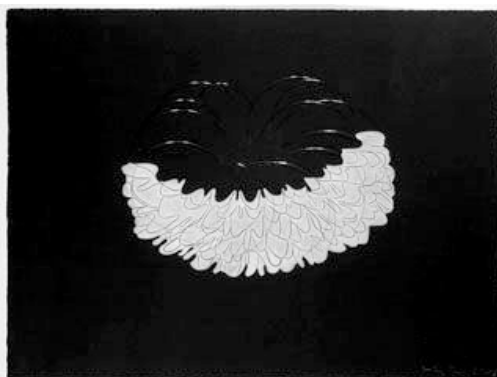
267. Vija Celmins, *Untitled (Web 2)*, 2001. Mezzotinta.



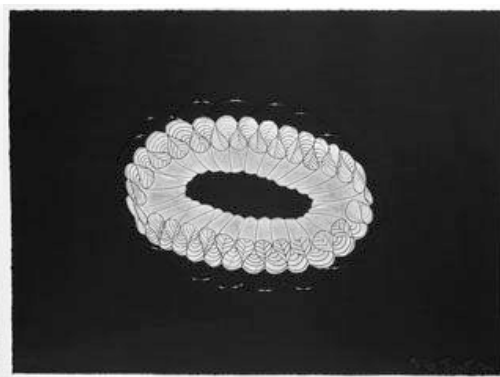
268. Vija Celmins, *Night Sky Woodcut*, 1997. Xilografía.



269. Blanca Muñoz, *Secciones V*, 2000. Aguafuerte y varillas de acero.



270. Blanca Muñoz, *Gorguera I*, 2005. Aguafuerte y varillas de acero.



271. Blanca Muñoz, *Gorguera II*, 2005. Aguafuerte y varillas de acero.

Esta afinidad que Celmins muestra por la monocromía la encontramos igualmente en las estampas de Blanca Muñoz<sup>634</sup>. La artista española también ha demostrado una especial inclinación hacia el blanco y negro desde el comienzo de su carrera. Pero a diferencia de Vija, a Blanca le mueve una preocupación opuesta, la de romper con la bidimensionalidad del plano de papel para crear una sensación de volumen real (probablemente debido a su condición de escultora). Para ella el grabado se vincula a la escultura desde el mismo momento en que las matrices necesitan ser incisas. Tal vez por eso siente preferencia por el aguafuerte, porque el metal le permite malear la forma, incluso recortarla. La ingravidez, la fragilidad y lo etéreo son los conceptos principales con los que Blanca trabaja en sus estampas. De ahí la introducción

<sup>634</sup> Blanca Muñoz fue Premio Nacional de Grabado en 1999.

de varillas curvas que se separan de la superficie del pliego a modo de arcos y el interés por los sutiles volúmenes de los gofrados. En los grabados de Blanca la luz física, el espacio tridimensional y el tiempo se asocian para crear un diálogo en el que el ser humano se enfrenta a la naturaleza y a la abisal visión del universo. El lenguaje de Blanca, en este sentido, apunta hacia derroteros científicos, aunque para ella la expresión geometrizarante del macrocosmos va más allá de la mera observación científica; se trata de una auténtica experiencia estética profundamente vinculada con la poética de lo sublime.

Vija Celmins y Blanca Muñoz son dos exponentes de la vigencia del arte gráfico en el actual panorama artístico, contribuyendo al reconocimiento de la capacidad de su lenguaje para un desarrollo expansivo, abierto y cargado de fundamento conceptual.

Llegados a este punto, conviene concluir que en la actualidad bajo el epígrafe de estampa se aglutinan y conviven numerosas prácticas y fórmulas de expresión gráfica, que abarcan desde las técnicas más tradicionales (las mismas que -con algún que otro refinamiento- se han venido utilizando desde la aparición del grabado), a las últimas incorporaciones de naturaleza tecnológica (como los procesos de impresión infográfica), así como a sus hibridaciones. De hecho la fotografía, primero analógica y ahora digital, ha sido y continua siendo, una valiosa cooperante en el grueso de las manifestaciones plásticas y muy especialmente en el terreno que estudiamos. La fotografía ha venido a enriquecer las posibilidades gráficas de la estampa para la representación en todas sus facetas, pero sobre todo en la tocante al manejo de la luz y la modulación tonal.

En cuanto a la persistencia de la imagen monocroma en el imaginario de la gráfica actual, entendemos que responde, en gran medida, a una inclinación natural hacia el empleo de aquellos recursos que le son propios al medio y que redundan en la capacidad de expresión e impacto visual que desde siempre ha caracterizado a sus técnicas. Éstos son: la línea, la mancha, su modulación, los blancos y los negros, el contraste, los efectos atmosféricos, los claros y las sombras, los grises, la valoración, el tono... en definitiva, la luz (y la oscuridad).



## **CAPITULO 8**

### **REFLEXIONES ESTÉTICAS ESPECÍFICAS**

#### **DEL ÁMBITO DEL ARTE GRÁFICO Y EN TORNO A LA LUZ**



Durante los siete capítulos anteriores hemos analizado la evolución del concepto lumínico a lo largo de la historia y en relación con la obra gráfica con la intención de ofrecer una panorámica general y temporalmente organizada de los motivos por los que la estampa se ha visto unida a la representación de la luz desde sus inicios en adelante, y cómo esa interrelación aún hoy persiste. El enfoque ha sido muy abierto y por momentos genérico; de hecho hemos hablado del papel de la luz en la estampación, en relación a la técnica y a su empleo por gran número de artistas gráficos, pero también de creadores que trabajan con ella desde ámbitos y disciplinas muy dispares, así como del pensamiento teórico y los descubrimientos sobre su naturaleza y percepción. Cabe decir que a la elección de este enfoque ha contribuido un hecho fundamental: la casi absoluta carencia de material de referencia para nuestro estudio. Durante el transcurso de la investigación hemos podido comprobar que si bien hay una nutrida bibliografía técnica sobre procedimientos de estampación, proporcionalmente, existe una notable escasez de reflexiones estéticas dirigidas expresamente hacia la creación gráfica. Y aunque dichas reflexiones han sido iluminadoras, lógicamente sólo una mínima parte (y casi siempre muy fragmentariamente) profundiza en la materia que nosotros tratamos.

Esta circunstancia, inevitablemente, ha derivado en la necesidad de crear una estructura contextual en torno al tema central, a través de la cual plantear una visión completa de la relación entre el arte gráfico y la luz. Y es que resulta muy difícil tratar de la estética y las cualidades formales de un medio como el grabado sin recurrir a reflexiones sobre otras manifestaciones artísticas (dígase la pintura o el dibujo, las más vecinas); ya que, como hemos dicho, aunque se hayan dedicado numerosas páginas a organizar y explicar las técnicas de estampación gráficas, apenas si se ha hablado sobre ellas fuera de sus fronteras procedimentales. De ahí que en el presente capítulo, y como colofón al bloque teórico de la tesis, nuestro último objetivo sea estudiar la relevancia que ha tenido al análisis de la representación de la luz dentro de los contados estudios dedicados a reflexionar sobre las posibilidades plásticas de la estampación gráfica. Es decir, que si hasta el momento hemos buscado entre las distintas manifestaciones del pensamiento aquellas consideraciones sobre la luz que en cierta medida mantuvieron nexos o consecuencias relevantes para con la creación gráfica, ahora indagaremos en las reflexiones teórico-estéticas generadas expresamente desde el terreno de la gráfica para estimar en qué medida la luz se constituye como elemento de interés dentro de él.

Entre los pocos escritos dedicados a reflexionar sobre la estampación gráfica más allá de la técnica y sus consecuencias formales obvias, debemos resaltar aquellos que nos han resultado más interesantes por su enfoque teórico:

- En cuanto a las reflexiones sobre las posibilidades plásticas de la estampa debemos subrayar el ya clásico libro de *El Grabado*<sup>635</sup>, en el que reconocidos especialistas (Michel Melot a la cabeza) hacen interesantes apreciaciones respecto a los distintos usos y aproximaciones que se han hecho a las técnicas de estampación a lo largo de su Historia.
- Stanley William Hayter<sup>636</sup>, por su parte, nos dejó su *New Ways of Gravure* (1949) y *About Prints* (1962). Ambos profundizan en la técnica de estampación a color que él mismo inventó, si bien están salpicados de lúcidas consideraciones sobre la historia y el devenir del Grabado.
- Sobre la historia de la imagen grabada y el poder determinante que ejerció en la evolución de la cultura visual, otro célebre texto: *Imagen impresa y conocimiento*, de Ivins<sup>637</sup>.
- De reciente publicación es *El Grabado y la Impresión*, de Beth Grabowski y Bill Fick. Un libro que, a pesar de ser fundamentalmente una guía técnica, plantea numerosas opciones de empleo de los procedimientos en un tono marcadamente contemporáneo y plural, citando e ilustrando continuamente las distintas posibilidades con la obra de destacados creadores gráficos del panorama artístico actual.
- En lo referente a trabajos de investigación realizados en el ámbito universitario en torno al análisis estético y conceptual del arte gráfico cabe subrayar muy especialmente la tesis

---

<sup>635</sup> MELOT; GRIFFITHS; FIELD, Op. Cit.

<sup>636</sup> Hayter fue un innovador en las técnicas de estampación gráficas. A él debemos la invención de la *técnica de las terrazas* en la creación de matrices y del método del *roll-up* para su entintado. Sus experimentaciones para lograr estampaciones a multicolor a partir de una sola matriz, son hoy día alabadas por numerosos grabadores y continúan en uso.

<sup>637</sup> IVINS, Op. Cit. Además, en la misma línea, destacaremos un libro de reciente publicación de Michel Melot dentro del cual se encuentra un interesante capítulo dedicado a analizar el papel del grabado en su vertiente más funcional, la reproductiva, relacionada con el valor de lo original y lo múltiple. Nos referimos concretamente al capítulo titulado "El milagro de la reproducción", en MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. CONDOR, María (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

doctoral de Ana Soler Baena titulada *Luces y sombras en la idea actual de Estampa Original*<sup>638</sup>; que desarrolla la noción de estampa como un concepto de reporte abierto y plural, que transgrede los límites de la gráfica en forma de huella y que se sustenta en la idea de impresión como un hecho antropológico complejo, sustentado en el valor iconográfico y conceptual de la dualidad positivo-negativo.

- Sobre textos específicamente dedicados al desarrollo de una estética del grabado relacionada con el análisis de la cuestión luminica, sólo conocemos artículos puntuales que, casi siempre, tratan sobre artistas que históricamente han destacado por su peculiar concepción de la luz. El de Coca Garrido, *Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya*, al que ya hemos hecho sobrada referencia en capítulos anteriores, es quizás el que plantea uno de los enfoques analíticos más interesantes y contundentes en este sentido.

Como ya hemos dicho, todos estos escritos han sido, sin duda, muy enriquecedores como vehículos a través de los cuales adentrarnos en las distintas cuestiones que actualmente atañen a la Estampa. No obstante, a esta lista hay que añadir tres autores más, cuyos textos quizás sean los más decisivos en lo tocante a nuestro tema. Son los que nos ocuparán a lo largo de las próximas líneas de nuestro estudio. Precisamente por la mención concreta que, dentro de sus respectivos discursos y bajo perspectivas diferentes, hacen sobre la problemática de la representación de la luz y la importancia que, consecuentemente, han tenido para nosotros:

- Entre ellos el libro de William Gilpin *An essay on Prints* (1792). Uno de los textos pioneros en incluir aportaciones de índole reflexivo sobre el Grabado y sus posibilidades representacionales, y que contempla con especial atención sus cualidades claroscuroistas para la representación de la luz. Este será el primero que analizaremos.

---

<sup>638</sup> Tesis dirigida por la profesora titular de la Universidad de Sevilla, María Teresa Carrasco Gimena (Departamento de Dibujo), directora así mismo del proyecto de investigación en el que queda comprendido el presente trabajo. Se encuentra en depósito en el Departamento de Dibujo de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Cabe destacar, además de su Tesis, las distintas publicaciones colectivas en las que Ana Soler ha participado con el grupo de investigación *dx5* de la Universidad de Vigo, al que pertenece: *La matriz intangible* (2004), *Impresión piezoeléctrica\_la estampa inyectada* (2006) o *Mapas invisibles para una gráfica electrónica* (2007). Todas ellas dirigidas a la reflexión sobre la situación actual de la Estampa, especialmente en el campo de lo digital.

- A continuación, otro libro muy interesante es *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*, de Juan Martínez Moro; el cual analiza la problemática de la imagen grabada desde una postura fundamentalmente reflexiva y con frecuencia relaciona el hecho histórico de la monocromía de la estampa con su estética. Este libro ha sido referencia clave en nuestro estudio en numerosas ocasiones; no en vano, dimos con el texto de Gilpin a partir de él.
- Y por último, profundizaremos en los experimentos perceptivos que realizó Daniele Zavagno junto a Manfredo Massironi en torno a la imagen monocroma y a través del grabado, los cuales publicó en sendos artículos *La Rappresentazione della luce nelle opere d'Arte grafica* y *Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of photography*. Esta de Zavagno y Massironi ha sido la única aproximación científica que hemos encontrado sobre nuestro tema en concreto. No obstante para nosotros ha resultado muy valiosa, pues sirve para respaldar el planteamiento de la tesis desde otro ámbito del pensamiento distinto al del arte (aunque muy relacionado), que al comienzo de la investigación no hubiésemos siquiera sospechado.

## 8.1 SOBRE LA LUZ EN LAS PRIMERAS APORTACIONES TEÓRICO - ESTÉTICAS AL ARTE GRÁFICO

*(...) es necesario aplicar los principios de la pintura a la estampa (...)*

*Una pintura, o imagen, se distingue de una estampa sólo por el color, y su forma de ejecución. A otros respectos, la belleza se fundamenta, en ambas, en términos similares (...)*

Con esta afirmación sobre la dependencia formal existente entre la pintura y el grabado inauguraba William Gilpin su escrito sobre el grabado *An essay on Prints* (1768). Históricamente hablando, el ensayo de Gilpin podría considerarse como el punto de partida ideal para la organización de una actividad analítica en torno al grabado que, sin embargo, tras este primer conato, resultó ser más bien escasa<sup>639</sup>. Lo cierto es que desde la publicación de dicho ensayo tan sólo se volvería a hacer referencia al grabado (bajo una perspectiva estética similar) en momentos aislados. A mediados del siglo XIX surgen algunas reflexiones al respecto en los manifiestos de las Sociedades de Aguafuertistas, aunque no especialmente notables; y ya no sería hasta el siglo XX cuando autores como Kandinsky o Jean Dubuffet realizasen algún comentario más específico dentro de sus escritos. Por lo demás, entre los textos actuales, hay pocos dedicados explícitamente a la reflexión estética en torno al grabado, y aún menos traducidos al castellano; los más conocidos son las célebres publicaciones de los ya fallecidos Stanley William Hayter y Fritz Eichenberg; o las de Michel Melot, director del Departamento de Estampas y Fotografía de la Biblioteca Nacional de Francia. Entre los historiadores destaca W. M. Ivins, que, a su vez, sirve de referencia a otros autores, Ernst Gombrich entre ellos. Todos ellos mencionados anteriormente.

Este carácter de excepcionalidad confiere especial interés a las publicaciones de los autores que hemos destacado, especialmente al ensayo de Martínez Moro. Pues sus consideraciones no sólo nos ocuparán en el próximo apartado, sino que fue precisamente su lectura la que nos dio pie al planteamiento de este estudio que ahora vamos a desarrollar:

*En 1768 aparecía publicado en Londres An Essay upon Prints del grabador, acuarelista y ensayista William Gilpin, en el que eran analizados los principales procesos de grabado calcográfico utilizados en la época. El enfoque que adoptaba el autor era inusitado hasta la fecha, distando mucho*

---

<sup>639</sup> Entre los siglos XVII y XIX se escribieron un número relativamente amplio de tratados y ensayos sobre el Grabado (una relación de los más destacables la hallamos en la bibliografía de *El Grabado*, de Melot, Griffiths y Field); casi todos escritos en inglés o francés. Aunque el enfoque de la gran mayoría suele ser bastante técnico, cuando no ilustrativo, por lo que no hemos considerado lo suficientemente interesante referirnos a ninguno de ellos.

de los textos y trabajos anteriores más centrados en contenidos técnicos e históricos de orden formal y académico.<sup>640</sup>

Como comentábamos, la escasez de publicaciones respecto al problema que nos ocupa es un hecho. Por eso nos preocupaba que *An Essay upon Prints*, una de las pocas que nos interesaba, no hubiese sido editada en castellano; pues vista su rareza nos temíamos el consecuente problema de accesibilidad a la fuente de información, pero para nuestra satisfacción encontramos el texto en el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Y aunque no se trate de la primera edición de 1768, publicada bajo el título *An Essay upon Prints*, su fiabilidad es absoluta; pues se trata de la reedición de un original inglés editado pocos años después, en 1792, también en Londres. Aunque presenta una pequeña variante en el título, *An Essay on Prints*<sup>641</sup>, probablemente porque fueron excluidos unos *Comentarios sobre los Principios de la Belleza pintoresca* que sí aparecían en las primeras ediciones, pero que entonces pasaron a formar parte de otra obra, la más conocida de Gilpin, *Three Essays on Picturesque Beauty*<sup>642</sup>, la cual fue publicada ese mismo año.

El haber encontrado el texto de Gilpin ha resultado muy revelador para la presente tesis doctoral. Podría decirse que el ensayo de Gilpin constituye uno de los primeros textos, sino el primero, cuyo planteamiento recoge la preocupación estética en torno al ámbito de la estampación. Pero la cuestión más importante en relación a esta investigación es que en su estudio Gilpin presta especial atención a la representación de la luz; lo que sin duda contribuye a validar el planteamiento propuesto.

Antes de profundizar en materia, situaremos a Gilpin en el contexto que le corresponde, para así facilitar la comprensión de las causas que le llevaron a recapacitar sobre el factor lumínico y cómo el autor lo relaciona con el grabado.

Es sabido que Gilpin solía salir a pasear por los campos de Gales sin que mediara un motivo concreto, sencillamente por el placer de contemplar la estética de la naturaleza, de la que tomaba apuntes para sus grabados. De estos paseos surgieron sus reflexiones sobre el paisaje, apreciaciones plásticas que compiló en el citado *Three Essays on Picturesque Beauty*;

---

<sup>640</sup> MARTÍNEZ MORO, Op. Cit.

<sup>641</sup> GILPIN, *An essay on prints*, Op. Cit.

<sup>642</sup> GILPIN, William. *Three Essays on Picturesque Beauty, On picturesque travel and On sketching landscape to which is added a poem On landscape painting*. London: R. Blamire, 1792. Disponible en red en su tercera edición en Google Books [en línea].



un libro que en su momento gozó de extraordinaria difusión, constituyéndose como una de las piedras angulares de la estética del floreciente paisajismo. El texto resultó esencial en el desarrollo de la estética de *lo pintoresco*<sup>643</sup>, cuyo auge fue coincidente con uno de los momentos de más actividad en ese pulular de artistas alrededor del mundo que se había venido gestando a lo largo del siglo XVIII - recordemos si no los viajes a Italia que realizaron Goethe, Turner y tantos otros durante la misma época-<sup>644</sup>.

Como sabemos, *lo bello*, *lo pintoresco* y *lo sublime* fueron tres conceptos ampliamente debatidos durante la segunda mitad del siglo XVIII. Dichos conceptos hundían sus raíces en la clasificación que previamente había hecho Addison (quien no en vano elaboró la idea de *lo sublime* que utilizarían los románticos) en *Los placeres de la imaginación*, donde distinguió entre las cualidades estéticas que consideró base. Estas eran: la belleza, la grandeza (sublimidad) y una tercera que denominó singularidad (que venía a equivaler a la idea de *lo pintoresco*)<sup>645</sup>. No obstante, a lo largo de la segunda mitad del XVIII el debate se concentró en la diferencia entre *lo bello* y *lo sublime*, las dos categorías consideradas referenciales. De hecho, cuando Gilpin escribió sus *Three Essays on Picturesque Beauty*, la distinción entre *lo bello* y *lo sublime* ya había sido discutida en profundidad por Burke en *De lo bello y lo*

---

<sup>643</sup> Junto a Gilpin, el otro autor coimpulsor de la estética de lo pintoresco fue Uvedale Price, quien escribió *An essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and Beautiful* (1794).

<sup>644</sup> El viajero ilustrado del XVIII no concibió el paisajismo como lo harían los románticos de finales de siglo. Para él el paisaje era un escenario a través del cual descubrir la historia del país que visitaba. Y por lo tanto ponía su interés en resaltar las características del lugar objeto de la visita.

<sup>645</sup> *Consideraré primero los placeres de la imaginación que nos suministra la vista y el examen del exterior de los objetos; según mi opinión, estos placeres son debidos a la vista de cualquier objeto grande, poco común o muy bello. Ciertamente es que algunos objetos pueden ser bastante terribles o bastante repugnantes para que el horror que inspiran borre el placer causado por su tamaño, su novedad o su belleza; pero quedará sin embargo cierta mezcla de placer en este horror, si cualquiera de esas tres cualidades continúa prevaleciendo.* ADDISON, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Op. Cit. Artículo del 23 de junio de 1712, n° 412, *The Spectator*.

sublime<sup>646</sup> y por Kant en *Observaciones sobre el carácter de lo bello y lo sublime*<sup>647</sup>. A Gilpin correspondió el otorgarle el valor normativo definitivo al concepto de *lo pintoresco*, una idea un tanto indefinida hasta el momento<sup>648</sup>. Su explicación fue construida en base a un atento diálogo con esas dos categorías base. Para Gilpin *lo pintoresco* calificaba a aquellas imágenes cuyo sentimiento estético se debatía entre lo armonioso y lo sobrecogedor, y cuya singularidad era tal que automáticamente provocaban la necesidad de inmortalizarlas. De ahí que durante las últimas décadas del siglo, el concepto de *lo pintoresco* pasara a entenderse como una cualidad a medio camino entre *lo sublime* y *lo bello*, aplicable sobre todo a aquellos escenarios, generalmente de la naturaleza, que si bien contenían elementos de índole extraño o caprichoso, al mismo tiempo resultaban evocadores.

Bajo estos términos, recrear *lo pintoresco* suponía escoger de *lo bello* (el objeto a representar en su estado natural) aquellas propiedades que permitían generar interés en la obra; ya fuese gracias a la rudeza, la imperfección o a lo inacabado de sus formas. Peculiaridades consideradas como elementos idóneos a través de los cuales potenciar los efectos de luz y de sombras; pues era de común acuerdo que la riqueza lumínica dependía en gran parte de las cualidades de las superficies sobre las que recayese la luz. Por lo tanto, conforme más ruda fuese dicha superficie, con más huecos y hendiduras, más apropiadas

<sup>646</sup> Edmund Burke escribió su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* en 1757, como ya puntualizamos en el capítulo 5. El análisis que hizo Burke sobre estas dos ideas fue de carácter psicológico; su punto de vista fue el del sujeto, de manera que describe cuáles son las cualidades que hacen que un objeto sea bello o sublime en función de la impresión que sus propiedades causan en el observador. Así por ejemplo, describe la belleza como *aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él* [BURKE, Op. Cit., p.121]; cualidad que habitualmente se relaciona con lo pequeño, la lisura, perfiles delicados, colores claros y brillantes... Mientras que lo sublime dice consistir en *todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror* [Ibidem, p.66]; y se vincula a la oscuridad, la grandeza, la magnificencia...

<sup>647</sup> En 1764 Immanuel Kant escribió *Observaciones sobre el carácter de lo bello y lo sublime* y más tarde, en 1790, la *Crítica del Juicio*. En ambas obras estudió el concepto de *lo sublime* y su diferencia con *lo bello*; refiriéndose a lo *sublime* como una disposición del espíritu contraria al placer de *lo bello*, como un displacer del alma, sin forma ni representación contrario a la belleza, que viene inducida por la objetividad y la definición de la forma. A Kant corresponde el haber dado a *lo sublime* su nivel conceptual en la *Crítica del Juicio*.

<sup>648</sup> La idea de lo pintoresco es el tema central del *Three Essays on Picturesque Beauty*. No obstante, ya en *An Essay on Prints* Gilpin esbozó *lo pintoresco* como un término que expresa la peculiaridad de *lo bello*, de lo que resulta agradable en una imagen. GILPIN, Op. Cit., p. xii: *Picturesque: a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture. - Pintoresco: término que expresa la particularidad de lo bello, que es agradable en una imagen.-*

serían para *lo pintoresco*. En este sentido *lo pintoresco* incorporó la técnica del claroscuro como medio a través del cual crear una atmósfera de oscuridad e inminente peligro que fuese capaz, por un lado, de desembocar en la experiencia de *lo sublime*, pero que al mismo tiempo salvaguardase ese ápice de luz correspondiente a *lo bello*. El valor del claroscuro residía, por lo tanto, en el manejo que se hiciese de los equilibrios entre luces y sombras. Pues empleado idóneamente podía causar una provechosa indeterminación perceptiva a través de la cual desconcertar al sentido visual, que incapaz de abarcar de un solo golpe la realidad representada, acudiría a la imaginación para rellenar la vacuidad oscura e inquietante que se escondía tras la sombra. De ahí que la capacidad de los objetos para generar comportamientos lumínicos visualmente atractivos se perfilase como uno de los atributos a tener en cuenta a la hora de representar escenas pintorescas. Este es probablemente el motivo que llevó a Gilpin a trabajar sobre la problemática del claroscuro en el grabado.

A lo largo de *An Essay on Prints*, Gilpin trata diversos temas, clasificándolos por capítulos. Su intención es aportar una visión general acerca del estado de la estampación calcográfica de su tiempo. Así, en un primer capítulo se ocupa de las cuestiones estéticas que vinculan al grabado con la pintura y el dibujo. En el segundo trata las cuestiones plásticas relacionadas con la técnica del grabado, sus cualidades gráficas y sus diferentes posibilidades. El tercer capítulo lo dedica a enumerar los maestros de la gráfica más distinguidos hasta el momento, analizando sus aportaciones estéticas. En el cuarto, Gilpin estudia las estampas que considera de mayor relevancia, con independencia de su autoría. Y por último, en el quinto capítulo, ofrece una serie de consejos a aquellos coleccionistas que deseen adquirir obra gráfica seriada.

El hilo narrativo que Gilpin mantiene a lo largo de su ensayo se basa en una continua comparación entre los recursos propios de la pintura y del grabado, incluyendo ocasionalmente el dibujo, dado su carácter gráfico. Comparaciones que le servirán para reflexionar acerca de la validez e idoneidad de los medios como vehículos de expresión de los distintos factores a tener en cuenta en una representación. A nosotros nos interesan particularmente los dos capítulos iniciales; pues es en ellos donde se concentra el grueso de las consideraciones sobre la luz y su tratamiento. Por supuesto Gilpin no se refirió en exclusiva a la representación de los fenómenos lumínicos, sino al conjunto de factores que intervienen en la creación de una obra, pero sí es cierto que prestó gran atención a la gestión de los valores del claroscuro. Haremos referencia, por tanto, a aquellos párrafos donde Gilpin hace mención expresa a la plasmación de la luz.

Su ensayo comienza por el establecimiento de los principios formales claves de la representación bidimensional, habitualmente ejemplificados en la pintura, pero que como el autor demostrará, conciernen igualmente al grabado. Pues según él *una pintura, o un cuadro, se distingue del grabado sólo por el color, y la forma de ejecución. Por lo demás, los fundamentos de la belleza son los mismos.*<sup>649</sup> Lo novedoso del discurso de Gilpin no radica en que introduzca *principios* distintos a los ya instaurados, porque la realidad es que mantuvo una concepción bastante tradicional acerca la estructura de la obra artística, donde la belleza dependía del equilibrio establecido entre las partes y el conjunto; pero sí en la manera en que los vincula con el grabado. Al utilizar como mediadores a la pintura y el dibujo en sus explicaciones, no sólo admite que la concepción de la imagen grabada participa de los mismos fundamentos formales y compositivos que las generadas por otras vías de expresión plástica, sino que al compararlas, en cierta forma, eleva a la Estampa a la altura de las grandes disciplinas del momento. Y es que según Gilpin todo artista, fuese pintor o grabador, debía prestar atención a una serie de elementos constructivos comunes, considerados esenciales en cualquier composición. Estos eran:

- El *diseño* de la imagen (*desing*<sup>650</sup>): entendido como organización narrativa de los componentes de una escena.
- Su *disposición* (*disposition*): o si se prefiere, *composición*.
- La *armonía del claroscuro* (*keeping*<sup>651</sup>): extensible a la *armonía* (*harmony*) como concepto genérico.
- Y la *distribución de luces* (*distribution of light*).

---

<sup>649</sup> *Ibidem* p.1: A painting, or picture, is distinguished from a print only by colouring, and the manner of execution. In other respects, the foundation of beauty is the same in both.

<sup>650</sup> Cfr. *Ibidem* p.2. *Desing*: de la definición de Gilpin se deduce que “desing” viene referido a la conducta general de una obra, al desarrollo y estructuración de su trama narrativa, nosotros lo hemos traducido sencillamente como “diseño”: *By desing, we mean the general conduct of the piece, as a representation of such a particular story.* -Por diseño, nos referimos al planteamiento general de la obra, como representación de una determinada historia-.

<sup>651</sup> *Ibidem* p.10-11. La palabra *keeping* no tiene una correspondencia exacta con ningún vocablo castellano. *Keeping* según Gilpin vendría a ser “el cuidado por una correcta armonización del claroscuro”: *Keeping: This word implies the different degrees of strength and faintness, which objects receive from nearness, and distance. A nice observance of the gradual fading of light and shade (...) Nearly allied to keeping is the doctrine of harmony (...)* -Cuidado (del claroscuro): Esta palabra implica los diferentes grados de fuerza y debilidad, que objetos reciben de la proximidad, y la distancia. Una buena observación del paso gradual de la luz a la sombra. Un aliado en el cuidado (del claroscuro) es la regla de la armonía.-

De estas cuatro premisas, las dos últimas eran las que se debían tener más en cuenta en la representación de la luz. Pues según Gilpin el artista debía encontrar la fórmula mediante la cual los efectos lumínicos se mostrasen más bellos<sup>652</sup>, pero siempre salvaguardando la correcta *distribución de las luces* y procurando la *armonía del claroscuro*, ya que una adecuada composición de las áreas iluminadas y en sombra contribuía inestimablemente a mantener la secuencia narrativa de la escena. No obstante, Gilpin advirtió que, si además, esa acertada distribución lumínica iba acompañada de la expresión formal idónea, las consecuencias sobre la acción representada en la obra podían ser aún más positivas. Es decir, que el artista siempre debía velar por la unidad de lo representado a través del cuidado en el tratamiento del claroscuro, porque de la correcta gradación de los medios tonos y del equilibrio entre áreas de luz y de sombra dependía la armonía entre las partes que componían el conjunto; y por lo tanto también la belleza de la obra. Una idea que venía de lejos y que en la época de Gilpin era generalizada, como vimos cuando hablamos de Cochin.

Es en este punto de su ensayo, una vez enumerados los *principios*, cuando Gilpin comienza a establecer comparaciones entre el grabado, el dibujo y la pintura. Parte de la base de que los recursos técnicos de los que disponían los pintores diferían sustancialmente de los ofertados por los procedimientos calcográficos. Aunque no considera que esta diferencia sea incompatible con el mantenimiento de los principios formales esenciales en el grabado. En opinión de nuestro autor el objetivo último de toda obra debía ser la consecución de la armonía, independientemente del medio en que fuese realizada y conllevase o no el uso del color. Pues si bien en el caso de la pintura la armonía se obtenía a través del justo equilibrio entre claroscuro y color, esto es, a partir de la elección de una clave tonal de la que participasen todos los elementos representados y que articulase el conjunto compositivo; en el caso del grabado ésta se podía obtener igualmente mediante la exclusiva modulación del claroscuro, como sucedía en el dibujo. La única diferencia radica en que, mientras que el pintor maneja tintas en constante combinación, el grabador trabaja a partir de tonos uniformes. Y aunque, en principio, Gilpin considera que es más sencillo conseguir esa deseada armonía a través el proceso calcográfico, advierte de los problemas particulares que pueden encontrarse en el grabado al trabajar sus claroscuros:

*Conseguir la armonía en un grabado es más simple: pero a menos que el grabado posea un mismo tono de sombra, si me permiten expresarlo así, será siempre muy dura. Con frecuencia encontramos toques duros en un grabado; los cuales, hallándose aislados, resultan disonantes: pero*

---

<sup>652</sup> Cfr. *Ibidem* p. 2.

*si cada parte contigua fuese tocada con el mismo tono, el efecto sería armonioso. – La armonía [del claroscuro] entonces proporciona un grado de intensidad concreto a las partes cercanas y lejanas respecto al conjunto. No obstante, la armonía se debe procurar manteniendo el equilibrio de las partes en beneficio del conjunto. Sólo añadiría, que en los apuntes, y los borradores para grabados, no se espera armonía: es suficiente con captar la esencia de lo observado. La armonía se debe buscar sólo en las estampas finales. Si observaras la carencia de ella en las luces fuertes, examina la matriz empleada, seguramente se echó a perder por algún toque demasiado fuerte.*<sup>653</sup>

De ahí que la distribución de las luces (que en gran medida contribuye a la unidad del conjunto) debiera realizarse, a juicio de Gilpin, cubriendo grandes áreas, y no distribuida en puntos aislados, pues de lo contrario se perdería la sensación de unidad estructural en la obra<sup>654</sup>. En este sentido, Gilpin considera esencial para el grabado mantener una distribución lumínica acertada, más aún que en la pintura. Pues si bien en la pintura el color podría subsanar en cierta medida una carencia de este tipo, en el grabado una gestión errónea de las luces lo convertiría automáticamente en una pieza de *patch-work*<sup>655</sup>, sin sensación de conjunto; lo que Gilpin ilustró rememorando el mismo ejemplo sobre del racimo de uvas de Tiziano que usara De Piles en su momento. Siguiendo con su discurso, más adelante Gilpin retoma el tema de la luz en relación a la experiencia visual, comparando primero el dibujo y después la pintura con el grabado en base a las diferentes cualidades de la técnica al respecto<sup>656</sup>:

*En diseño y composición ambos son igual de efectivos [dibujo y grabado]. La estampa los muestra con tanta fuerza y significado como un dibujo.*

*En armonía [del claroscuro] el dibujo tiene ventaja. La nebulosidad de la distancia no puede ser bien representada por nada sino por los tonos de la naturaleza, para los cuales el lápiz es idóneo. El grabado se esfuerza por preservar su nebulosidad; y recrear la idea de distancia: pero resulta insuficiente. Sirve para poco más que ayudar a la memoria. Conocemos la apariencia de la naturaleza: y el grabado nos ayuda a recordarla.*

*Respecto a la distribución de las luces (...) el pintor se aprovecha de una amplia gama de tintas, las cuales le asisten en su labor; y es por esto que puede armonizar sus gradaciones desde la luz a la sombra con una variedad prácticamente infinita. La armonía del color tiene en sí misma la facultad de proporcionar una distribución de luces correcta. El grabador, con el tiempo, ha dejado de conseguir sus efectos sólo con el negro y el blanco. – No obstante, en el grabado puedes trazar más fácilmente los principios de luz y sombra. El lápiz es un implemento del engaño; y requiere el ojo de un maestro*

---

<sup>653</sup> *Ibidem* p. 12-13.

<sup>654</sup> Un concepto clásico éste de la distribución de la luz por grandes masas pero que, sin embargo y a pesar de su aceptación tácita en casi todos los momentos de la historia del Arte, llegaría a ser objeto de crítica e incluso rechazo por parte del impresionismo, como hemos tenido la ocasión de ver.

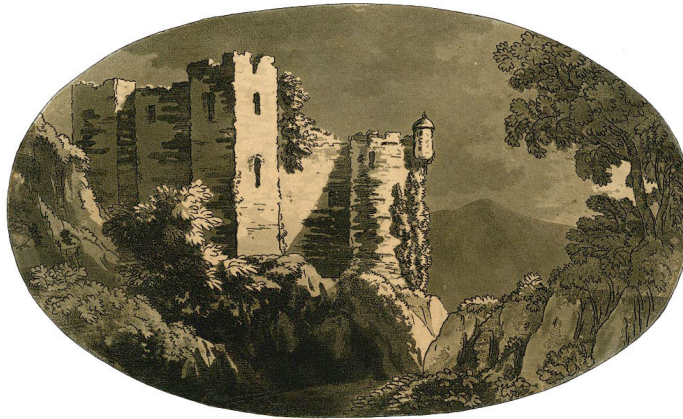
<sup>655</sup> *Ibidem* p. 13.

<sup>656</sup> *Ibidem* pp. 22-23.

*para distinguir entre el efecto de la luz, y el mero efecto del color: pero en la estampa, incluso el ojo profano puede rápidamente captar el conjunto; y estructurar su distribución a través de toda su variedad de medias tintas. – Una cosa más quisiera añadir: Si una pintura no tiene armonía cromática, las tintas estarán todas en desacuerdo entre ellas, con frecuencia se da el caso en que los grabados realizados a partir de una pintura son más bellos que la pintura misma, incluso en trabajos de reputados pintores. Pues mantiene lo que es valioso, (...) y elimina lo que es ofensivo.*



272. William Gilpin. *Ulleswater or Ullswater, Westmorland and Cumberland*, 1772-74. Aguatinta. Publicada por T.Cadell y W. Davies, Strand, Londres, 1786.



273. William Gilpin. *Dacre Castle, Cumberland*, 1772-74. Aguatinta. Publicada por T.Cadell y W. Davies, Strand, Londres, 1786.

Al parecer de Gilpin, con el color se consiguen determinados resultados que sólo son posibles en la pintura, y a los que el grabado no puede aspirar. Sin embargo, considera que es más fácil expresar los fenómenos lumínicos mediante este último. La pintura es, por lo tanto, ideal como medio de armonización ambiental, mientras que el grabado sintetiza mejor las áreas de luces y sombras, siendo más eficiente a la hora de estructurar el claroscuro. Martínez Moro sintetizó muy concisamente la idea de Gilpin respecto a las posibilidades claroscuroistas del grabado. Según él, Gilpin señalaba muy especialmente la idoneidad y afinidad que en el trabajo

con el claroscuro mostraba el grabado, cosa que pretendía demostrar, muy a tono con el pensamiento dieciochesco, en relación a la experiencia visual misma.<sup>657</sup> No obstante, la deficiencia del grabado radica en que sólo puede ofrecer formas simples, y gradaciones de luces sencillas.<sup>658</sup> Entre otras cosas porque la pintura posee un abanico más amplio de recursos que ayudan a conseguir una sensación de transparencia atmosférica más verosímil. A cambio, el grabado ofrece otras cualidades estéticas, más apropiadas para la representación de los comportamientos lumínicos ocasionados por la incidencia directa de la luz, y por extensión, para la plasmación de situaciones en las que las áreas de luz y oscuridad están muy definidas y se producen fuertes contrastes. Por ejemplo a raíz de la representación de superficies especulares, cuya superficie tiene cualidades metálicas que reflejan la luz.<sup>659</sup>

Al adentrarnos en el segundo capítulo del ensayo de Gilpin, el dedicado a analizar las propiedades de los distintos procedimientos gráficos, encontramos referencias más explícitas sobre las cualidades técnicas de los medios calcográficos. Pero antes, es preciso esbozar un esbozo panorama de las técnicas que se practicaban en la época de Gilpin para así poder trazar una noción general acerca de cuáles eran los recursos gráficos de los que disponían los grabadores del momento al enfrentarse al claroscuro. Recordemos que desde mediados del siglo XVIII se producen numerosas experimentaciones en la gráfica. Hasta aquel momento las técnicas de estampación clásicas se reducían a las variantes xilográficas (en ese tiempo en decadencia, por lo que Gilpin apenas hace referencia a ellas) y los dos métodos calcográficos más arraigados, el buril y el aguafuerte. No obstante es entonces cuando también, coincidiendo con el interés que muchos pintores comenzaron a mostrar por la estampación, comienzan a florecer toda una serie de nuevas técnicas. Los pintores, acostumbrados al uso de la mancha, intentaron obtener resultados similares a los que conseguían en sus lienzos a través de la calcografía; y recurrieron a los procedimientos recién inventados por las equivalencias pictóricas que les ofrecían. Los más importantes fueron el aguatinata (que hemos tenido ocasión de analizar a través de Goya), la manera negra que Turner practicó (también llamada grabado

---

<sup>657</sup> MARTINEZ MORO, *Op. Cit.*, p.11.

<sup>658</sup> GILPIN, *Op. Cit.*, p.26.

<sup>659</sup> Cfr. *Ibidem* p.29.



al humo, o si se prefiere, mezzotinta, el vocablo genérico con el que fue conocida en Europa)<sup>660</sup> y el barniz blando<sup>661</sup>.

Las dos primeras se caracterizaban por sus cualidades pictóricas, como bien apreció Gilpin; la tercera, por sus similitudes gráficas con el dibujo. Pero aunque todas fueron bien acogidas, de ellas fue la mezzotinta la que encontró una mejor aceptación entre los artistas ingleses, quienes generalmente optaron por ella. Esta sensible preferencia hacia la mezzotinta se debió en gran medida a las posibilidades plásticas que ofrecía; pues a pesar de las puntuales carencias que pudiese presentar (no permitía la línea), sus resultados se acercaban más a los de la pintura que los de cualquier otra técnica empleada hasta el momento. La mezzotinta, al estar sustentada en la mancha, difería sustancialmente del buril y el aguafuerte, con sus rayados profundos y sus trazos precisos. También del barniz blando, más cercano al trazo dibujístico. E incluso siendo sus resultados muy similares a los del aguainta, a ojos de un experto la mezzotinta continuaba siendo más suave en sus transiciones claroscurestas que esta última, razón que indujo a Gilpin a considerar que, entre todas las técnicas calcográficas, fuera la mezzotinta la que poseía mayor capacidad para generar ambientes atmosféricos. Y es que éste consideró que el buril y el aguafuerte, al trabajarse a partir de la línea, resultaban más concisos, pero menos naturales que la mezzotinta, cuyas cualidades gráficas (o pictóricas, según se mire) eran mucho más idóneas para la representación de los efectos de la luz en el espacio.

Gilpin encontró una característica fundamental que podía definir a cada uno de los procedimientos de estampación. Los adjetivos con los que calificó a cada una de las técnicas están directamente vinculados con sus cualidades estéticas. El buril destaca por su fuerza; el

---

<sup>660</sup> Se atribuye la invención de la manera negra (o mezzotinta) al holandés Ludwig von Siegen. Se cree que la puso en práctica allá por el 1642. A principios del XVIII Le Blon y D'Agoty (a quienes ya hemos visto), recurrieron puntualmente la técnica para sus experimentos con la estampación a color, con el objetivo de conseguir planos cromáticos continuos. A finales de siglo son muchos los pintores/grabadores que la recuperan.

<sup>661</sup> El barniz blando fue ideado en Francia. Los primeros ensayos exitosos tuvieron lugar de la mano de Jean Charles François, dibujante y grabador nacido en Nancy, a mediados del siglo XVIII. Su invento resultó tener tal aceptación que incluso mereció la expedición de un certificado de autoría sobre la nueva técnica que el mismo Cochin emitió en 1757 y que reconocía que el barniz blando era *el medio más apropiado a perpetuar los dibujos de los buenos maestros y a multiplicar los ejemplos de las más bellas maneras de dibujar*. **ESTEVE BOTEY**, Francisco. *Grabado. Compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas*. Madrid: Tipo. Lit. A. de Ángel Alcoy, 1914. p.187.

aguafuerte por la libertad de su trazo; mientras que la mezzotinta lo hace por su suavidad.<sup>662</sup> El barniz blando<sup>663</sup> y el aguainta aún se encontraban en pleno despegue cuando Gilpin escribe su ensayo, y aunque las menciona, no se extiende en consideraciones. Tan sólo se refiere al barniz blando recalcando su paralelismo con el dibujo; mientras que el aguainta, técnica aún no depurada, le resulta insuficiente vistas las dificultades que aún presentaba en el manejo del claroscuro, especialmente cuando se trataba de transiciones delicadas dentro áreas sutilmente iluminadas<sup>664</sup>. Cabe añadir la referencia de Gilpin hacia la punta seca<sup>665</sup> como una práctica en alza entre los grabadores, a medio camino entre el buril y el aguafuerte, y que, como el barniz blando, permite el empleo de trazos análogos a los del dibujo.

Como observamos, Gilpin recogió en su libro las técnicas más importantes de las conocidas hasta ese momento. Su conocimiento sobre los procedimientos, que él mismo practicó, sumados a la postura abierta (aunque clásica) que mantuvo ante el arte, fomentaron la sensibilidad visual con la que analizó las propiedades más sobresalientes de cada uno de los procedimientos. Una sensibilidad que no estuvo exenta de favoritismos, según se observa en sus consideraciones. Su patente inclinación hacia los resultados plásticos de la mezzotinta era producto innegable de su compromiso con *lo pintoresco* y, por lo tanto, también con el paisaje y sus atmósferas, para cuya representación sin duda dicha técnica calcográfica era muy apropiada. Una preferencia que, no en vano, resultó estar muy a tono con su tiempo (recordemos que esa misma inclinación fue compartida por Turner).

Las apreciaciones de Gilpin fueron muy valiosas para los artistas y grabadores de su época (tanto las de carácter procedimental como aquellas en las que se dilucidan las analogías y diferencias entre el grabado, la pintura y el dibujo). En nuestra opinión aún continúan siéndolo; aunque a día de hoy muchas de ellas puedan resultarnos por momentos incluso obvias. A nuestro parecer las ideas de Gilpin marcaron un punto de inflexión fundamental para comprender la historia de la Gráfica. No sólo por lo significativo del nuevo campo de reflexión que éstas abrían en torno al Grabado, sino por la relación tácita que establecían entre sus recursos técnicos y la importancia del claroscuro como factor estético inherente al lenguaje de la imagen estampada.

---

<sup>662</sup> Cfr. *Ibidem* p.31-33.

<sup>663</sup> Cfr. *Ibidem* p.35.

<sup>664</sup> Cfr. *Ibidem* p.40-41.

<sup>665</sup> Cfr. *Ibidem* p.40.

## 8.2 SOBRE EL CLAROSCURO Y LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME EN RELACIÓN AL ARTE GRÁFICO

*El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad. Por mucho que el mundo se haga familiar a los sentidos, siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido.*  
Goethe.

Tras *An Essay on Prints*, el libro de Juan Martínez Moro titulado *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)* podría considerarse como la publicación que toma el testigo de Gilpin (intención que expresa el propio autor). De hecho, Martínez Moro inició su discurso allí donde lo dejó Gilpin, revisando la evolución de la estética y la actividad de la estampación gráfica occidental a lo largo del paréntesis de más de doscientos años que separa a ambos textos. En este sentido el texto de M. Moro, como el de Gilpin, es otro de esos escasos oasis en medio del desierto de reflexiones en torno a la estética de la gráfica. Como ya hemos dicho, el enfoque y las ideas que desarrolla en su libro han sido una referencia clave en el planteamiento conceptual y metodológico de esta investigación.

Juan Martínez Moro (Santander, 1960), grabador, docente e investigador universitario, propone un ensayo al modo de Gilpin - si bien adaptado a la contemporaneidad - en el que establece un hilo argumental sustentado en continuos paralelismos y comparaciones. Similes que en la mayoría de las ocasiones se constituyen en base al contraste anacrónico entre los distintos elementos que son objeto de su estudio. Martínez Moro, sabedor del lastre histórico que ha venido caracterizando a las publicaciones sobre grabado en relación a su enfoque procedimental, propone una desmitificación del medio en pro de una profundización fundamentalmente estética, de forma que se facilite el acceso al conocimiento de las posibilidades plásticas que oferta el Arte Gráfico como vehículo de expresión, sin prejuicios adquiridos. Su apuesta, además, pasa por realizar un acercamiento hermenéutico que aclare los porqués de la actual situación en el área de la creación gráfica. A lo largo de su ensayo, Martínez Moro analiza los avatares que, desde finales del XVIII hasta la actualidad, han situado al grabado en un plano artístico de cierta indeterminación teórica, a causa de la susodicha escasez de reflexiones estéticas dirigidas al ámbito de la gráfica.

Pero, más allá del planteamiento general del estudio de Martínez Moro, nos resulta especialmente sugestivo el modo en que asocia la sublimidad de la imagen grabada a sus cualidades lumínicas a través de la representación del claroscuro, siguiendo con la cuestión que introdujera Gilpin acerca de la idoneidad de las técnicas calcográficas para el claroscuro,

Martínez Moro establece una relación directa con la estética de *lo sublime* que, a su parecer, se materializa en el Arte Gráfico a través del empleo de dicho claroscuro. Tal y como él subraya, los grandes y más destacados grabadores presentan un nexo común en sus producciones que, con independencia de época y cultura, persiste a lo largo de la historia de la Estampa: (...) *todos los autores recrean, mediante un dramático lenguaje en claroscuro que resulta exaltado por las diversas técnicas de grabado que emplean, aquellos motivos que están históricamente relacionados con la estética de lo sublime.*<sup>666</sup> Y es que los artistas grabadores, a través de sus particulares aportaciones gráficas, han venido contribuyendo indefectiblemente a definir un perfil estético propio de la estampa, que no por mera coincidencia se vincula a la construcción de un espacio erigido desde la mancha, desde la luz y la sombra. Una suerte de búsqueda ecuménica de las capacidades plásticas del claroscuro que, en el contexto de la Gráfica y desde la perspectiva histórica que nos concede nuestra era, podemos identificar con la idea de sublimidad; entendida bajo nuestro punto de vista como una sensibilidad estética recurrente y atemporal que, sea latente u ostensiblemente manifiesta, asoma transversalmente a lo largo de toda la evolución de la imagen grabada y que abarca desde sus orígenes (aún antes de la aparición del concepto romántico de *lo sublime*) a la contemporaneidad.

No obstante, la idea de sublimidad a la que nos referimos, evidentemente tiene matices que difieren de la original, que hunde sus raíces en el siglo XVIII, durante el cual fue construida. Entonces la sublimidad de la imagen se entendió como un estadio más allá de lo bello, que a los ojos del romántico revelaba lo inabarcable de la naturaleza, su inalcanzable magnificencia. En el plano psicológico lograr la sublimidad suponía, como dijo Burke, generar un placer que enalteciera el alma. La finalidad era conmover al espíritu aunque para ello se hubiese de conducir al espectador hacia la visión abisal de la insignificancia humana. Y para eso los recursos representativos habituales no bastaban. El artista debía recurrir allá donde encontrase los estímulos necesarios para conseguir cautivar al observador: a la imaginación. Pues en la imaginación se encuentran elementos sugestivos y tempestuosos de la índole más diversa, con los que el artista dotado de inspiración y genialidad era capaz de consumir su objetivo: la sublimidad. En este sentido, y al nivel conceptual que le otorgó Kant, *lo sublime* fue entendido como una disposición del espíritu contraria al placer de lo bello; un displacer del alma sin forma ni representación, opuesto a la belleza (que en cambio viene inducida por la objetividad y la definición de lo representado). Un concepto según el cual el arte podía y debía liberarse del dominio intelectual para representar aquello derivado del objeto que impacta en la imaginación,

---

<sup>666</sup> MARTÍNEZ MORO, *Op. Cit.*, p.54.

y que se vinculaba profundamente a la inspiración y la afirmación del *pathos*. Esta premisa animaba al creador a elevar el espíritu del espectador haciendo gala de sus capacidades a la hora de generar fascinación, prodigiosidad y magnificencia con su obra. Una serie de cualidades fruto de la pasión que, en la mayoría de los casos, transgredían los límites de lo predecible provocando sorpresa, estremecimiento e incluso terror.

De ahí que *lo sublime* entre de lleno en todo lo referente a la poética de Milton, la de Blake y a la de muchos otros artistas ligados al romanticismo como Caspar Friedrich o incluso Henry Fuseli. Este último no sólo fue un importante e influyente académico; como pintor fue un personaje de difícil clasificación ya que en su obra se entremezclaron pinceladas de estética neoclásica, barroca y manierista con altas dosis de irracionalidad, drama y oscurantismo, lo que acabó colocándole en primera línea de salida hacia el romanticismo<sup>667</sup>. Fuseli fue un auténtico malabarista del claroscuro, con cuya modulación conseguía dotar a sus imágenes de un punto de teatralidad muy acorde con el sentimiento de la época. No en vano, ya imbuido en su última etapa, la más sensible a la estética romántica, Fuseli llegaría a afirmar que el claroscuro era el auténtico *órgano de la sublimidad*.<sup>668</sup> Y es que, como venimos reiterando, la sensibilidad en el empleo del claroscuro fue fundamental en la consecución de *lo sublime*.

Esa sensibilidad hacia el claroscuro como vehículo de *lo sublime* es de índole similar a la que demostrase Friedrich, aunque este lo hizo empleando recursos diversos. En los lienzos del alemán es habitual observar cómo las figuras se posicionan en un lugar central de la imagen, generalmente un paisaje. Con frecuencia lo hacen de espaldas al espectador y en un fuerte contraluz que les convierte prácticamente en siluetas. Estos contraluces son producto unas veces, de la colocación de los personajes delante de fondos inundados de claridad (como en el famoso *Caminante sobre el mar de nubes*), y otras, de su interposición ante un foco lumínico concreto que el protagonista tapa, eclipsándolo a nuestra vista, para que sólo podamos imaginar lo que está contemplando (como en *Mujer ante la puesta de sol*). El uso que hace Friedrich del contraluz como fórmula de ocultamiento es sublime en sí mismo, porque activa la imaginación sobre aquello que es encubierto y que resulta necesariamente irreconocible, al tiempo que nos habla de la inconmensurabilidad de la vista paisajística ante la que coloca a sus personajes. El recurso de la ocultación no escapa a los artistas contemporáneos que

---

<sup>667</sup> Johann Heinrich Füssli, pintor y escritor suizo (más conocido como Henry Fuseli tras su establecimiento en Gran Bretaña), fue una figura fundamental para la transición entre el neoclasicismo y el romanticismo, y como uno de los artistas pioneros en la exploración de lo irracional.

<sup>668</sup> *Ibidem*, p. 53.

mantienen vigente el interés por *lo sublime*. Es el caso de las obras del ruso Peter Rostovsky<sup>669</sup> quien, a través de sus creaciones, aborda la idea de *lo sublime* desde una perspectiva revisionista hacia el romanticismo<sup>670</sup>:

*Rostovsky ha descrito su trabajo como una investigación en lo sublime, y la cautivación es una de las sensaciones desencadenadas por contacto con lo sublime. En el texto de 1757, A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, Edmund Burke califica lo sublime como “algo ideado para suscitar la idea de dolor y peligro, cualquier clase de terribilidad”. Cuando nos encontramos ante la naturaleza – la fuente primigenia de lo sublime, según Burke – lo sublime provoca “asombro” teñido “de algo de horror”. A primera vista, el trabajo de Rostovsky parece sincronizarse con el concepto sobre lo sublime de Burke. La pintura Eclipse, por ejemplo, representa precisamente esto – la luna al pasar frente al sol. Rostovsky realza el ya de por sí considerable impacto psicológico del eclipse magnificando su escala, de ese modo se transforma el pequeño disco negro, familiar para la mayoría de los espectadores en un enorme (y completamente siniestro) agujero negro.*



274. Peter Rostovsky, *Eclipse*, 2000.  
Acrílico sobre lienzo.



275. Caspar Friedrich, *Owl flying against a moonlit sky*, 1836.  
Dibujo a sepia y aguada.

<sup>669</sup> La referencia de la obra de los románticos es esencial para contextualizar el trabajo de Peter Rostovsky. De hecho, concretamente en una de sus series (*Epiphany Models*, 2008), Rostovsky hace una revisión explícita de la obra de Friedrich, adaptada eso sí, a la contemporaneidad.

<sup>670</sup> BAUM, Kelly. “Peter Rostovsky. Hudson (Show) Room, Artpace San Antonio”. *Art!les: The Texas Contemporary Art Journal*. Issue N° 43. Disponible en web: <<http://www.artlies.org/article.php?id=38&issue=43&s=1>>, [consulta: 19 de abril de 2006].

La idea que extraemos de estas observaciones es que conmover el alma suponía para los teóricos del XVIII un ejercicio de exageración, la adopción de una postura extrema que en el plano visual se tradujo, en gran medida, en el uso de las posibilidades psicológicas que ofertaba el tratamiento del claroscuro. El aprovechamiento de violentos contrastes o de áreas dominadas por la oscuridad contribuían a indefinir la forma, exacerbando, además, la imaginación sobre aquellos objetos representados pero no explicitados. Así, la oscuridad se perfiló como el recurso por excelencia de la estética de *lo sublime*.

Por todo ello, y a partir de la asociación entre la relación que mantiene el claroscuro con *lo sublime* (como medio a través del cual articular las distintas posibilidades de sugestión lumínica, principalmente mediante el uso de la oscuridad), y el hecho históricamente<sup>671</sup> constatado que vincula al claroscuro con la Estampa (a través del uso permanente y casi normativo del negro como color esencial), hemos colegido la subsiguiente conexión entre el Arte Gráfico y *lo sublime*, entendido ahora como concepto genérico y acomodado a nuestro tiempo. Una correlación que defendemos, al igual que Martínez Moro, y que creemos consustancial para la comprensión de la estética a la que es proclive la estampación gráfica<sup>672</sup>:

*Entre los colores, el negro es no sólo históricamente el valor cromático por excelencia de la obra gráfica, sino aquél en el que, tal vez por su asociación con la noche, tendemos con mayor facilidad a volcarnos y adentrarnos en la inmensidad de su espacio interior. (...) Más, sin lugar a dudas, para que ocurran tales experiencias será precisa la participación de un espectador con un cierto anhelo visionario, que busque trascender el plano material de la representación.*

Burke, en su momento, hizo una descripción similar a ésta de M. Moro para explicar el papel que jugaba la oscuridad como mediador de la sublimidad<sup>673</sup>:

*Para que una cosa sea algo muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprehensión se desvanece. Todo el mundo estará de acuerdo en considerar cuánto acrecienta la noche nuestro horror, en todos los casos de peligro, y cuánto*

---

<sup>671</sup> Si existió un factor que caracterizara a la estampación gráfica durante sus primeros siglos de existencia, ése fue la elección del negro como *color*, tal y como vimos en el primer capítulo. A este respecto también M. Moro tuvo algo que decir: *El histórico potencial comunicador del icono en blanco y negro es producto de una realidad técnica que se plantea necesariamente desde la xilografía o la calcografía, y no sólo por el imperativo del material en el que se graba, o del proceso, sino de la misma complejidad del sistema editorial en el que está inmerso.* MARTÍNEZ MORO, *Op. Cit.*, p.32.

<sup>672</sup> *Ibidem*, pp. 45-46

<sup>673</sup> BURKE, *Op. Cit.* p.87

*impresionan las nociones de fantasmas y duendes, de las que nadie puede formarse ideas claras, a aquellas mentes que dan crédito a los cuentos populares concernientes a este tipo de seres.*

Pero quizás lo que nos resulta más insólito del discurso de Burke, si tenemos en cuenta el contexto de tenebrosidad en el que se suele ubicar *lo sublime*, es la oportunidad que le otorga a la luz como potencial generadora de ese sentimiento. Nos permitimos transcribir la práctica integridad del texto dado su interés<sup>674</sup>:

### **Luz**

*(...) En lo concerniente a la luz, para hacer de ella una causa capaz de producir lo sublime, se tiene que acompañar de ciertas circunstancias, además de su mera facultad de mostrar otros objetos. La mera luz es una cosa demasiado común para causar una fuerte impresión en la mente, y sin una fuerte impresión nada puede ser sublime. Pero, una luz como la del sol, inmediatamente ejercida sobre el ojo, por cuanto subyuga este sentido, es una gran idea. Una luz de fuerza inferior a ésta, si se mueve aceleradamente, tiene el mismo poder; ya que la iluminación es ciertamente una causa de grandeza, lo que a aquélla debe fundamentalmente a la extrema velocidad de su movimiento. Una rápida transición de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz, tiene, sin embargo, un efecto mayor. Pero la oscuridad es más capaz de producir ideas sublimes que la luz. Nuestro gran poeta [Milton] estaba convencido de esto; y efectivamente tan obsesionado estaba con esta idea, y tan enteramente poseído por el poder de una oscuridad bien controlada, que al describir la aparición de la Divinidad, entre aquella profusión de imágenes magníficas, que la grandeza de su tema le induce a esparcir por todos lados, está lejos de olvidar la oscuridad que rodea al más incomprensible de todos los seres, pero - Con la majestad de la oscuridad rodea su trono.- Y lo que no es menos notable, nuestro autor tenía el secreto de mantener esta idea, incluso cuando parecía alejarse completamente de ella, cuando describe la luz y la gloria que fluye de la presencia divina; una luz que por su propio exceso se convierte en una especie de oscuridad. - Oscuras con luz excesiva sus faldas aparecieron.- Aquí no sólo hay una idea poética muy elevada, sino estricta y filosóficamente justa. La luz extrema, al superar los órganos de la vista, borra todos los objetos, de manera que en sus efectos se parece exactamente a la oscuridad. Tras mirar el sol durante un rato, dos manchas negras, la impresión que deja, parecen danzar ante nuestros ojos. Así son dos ideas tan opuestas como se pueden imaginar reconciliadas en sus respectivos extremos; y ambas, pese a su naturaleza opuesta, compiten en la producción de lo sublime. Y éste no es el único ejemplo, en que los extremos opuestos actúan igualmente a favor de lo sublime, que aborrece la mediocridad en todas las cosas.*

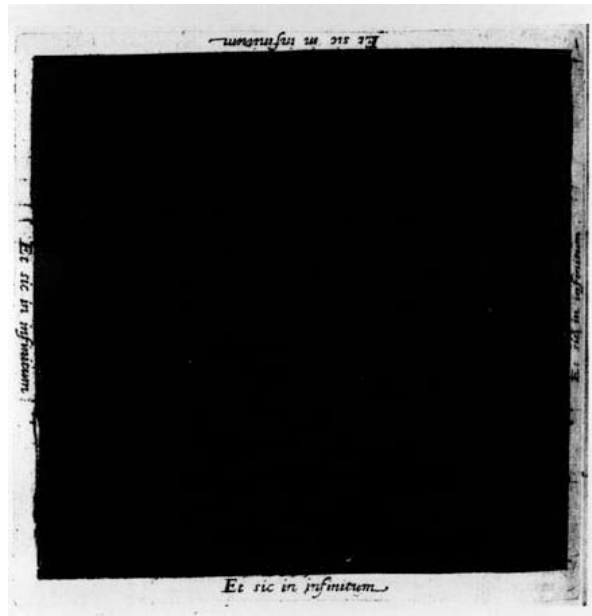
Deducimos de lo expuesto que la luz, empleada con acierto, es un elemento susceptible de comportar sublimidad al mismo nivel que la oscuridad. Pues en ambos casos se cumpliría el requisito imprescindible de *lo sublime*, que es la ambigüedad, el misterio de lo no descrito y el apabullamiento que produce lo desconocido. No obstante, esta doble vía de actuación - la luz y la oscuridad - nos remite nueva e irremediabilmente al concepto de dualidad que introdujese Goethe en su *teoría de los colores*, como un principio que caracteriza las estampas de muchos grabadores. Es más, no falta quien haya apreciado este hecho en algún momento y en la obra

<sup>674</sup> *Ibidem.* p.111-112



de algún grabador. Por ejemplo Bruno Ernst, quien diría sobre la preferencia de Escher por el negro y el blanco que tiene su *paralelo en el principio dualista que caracteriza su modo de pensar*<sup>675</sup>.

En opinión de Martínez Moro, una de las causas por las que la estética de lo sublime encontró un eficaz aliado en la obra gráfica se debe en gran medida a su adecuación técnica, favorable al desarrollo de una expresión plástica afín. Refiriéndose concretamente al grabado calcográfico alegó: *Un importante valor estético que se añade a las posibilidades claroscuroscistas del grabado calcográfico, es el de la profundidad visual que detentan sus aterciopelados negros. El carácter aterciopelado de la mancha, además de proporcionar una cálida dimensión táctil a la representación, es, para las bellas artes, una metáfora del espacio y de la profundidad interior que puede llegar a adquirir el color. Añade al plano de la representación una nueva dimensión perpendicular a éste, pues la mirada no se limita ya a percibir su superficie cromática, sino que se adentra en su interior.*<sup>676</sup> En este sentido, y como resumen del discurso de Martínez Moro, vale más una imagen que mil palabras:

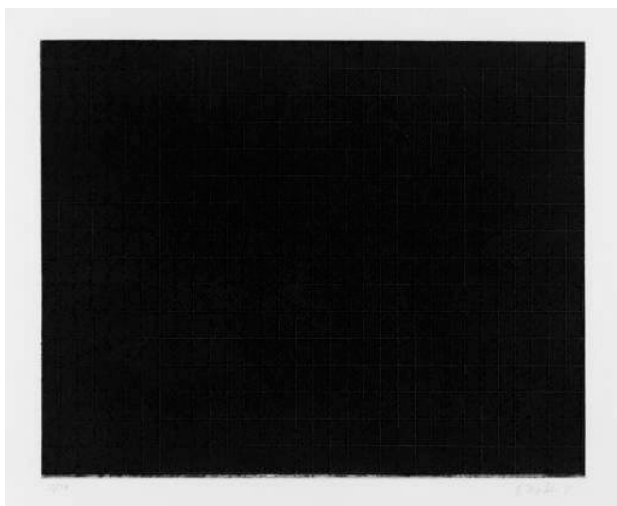


276. Robert Fludd. Ilustración para el libro *Utriusque Cosme* 1617. Buril. Texto: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*.

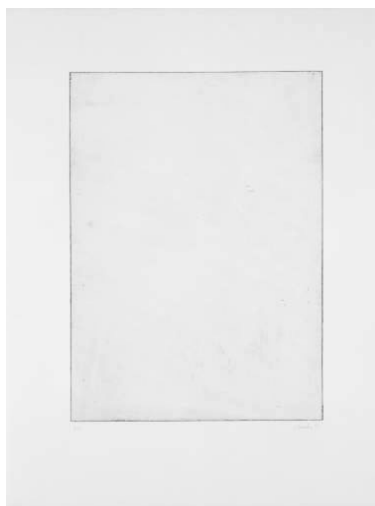
---

<sup>675</sup> ERNST, Bruno. *El espejo mágico de M. C. Escher*. Köln: Taschen, 1994. p.17.

<sup>676</sup> MARTINEZ MORO, Op. Cit., p. 45



277. Brice Marden, *Sin título* (carpeta *Ten Days*), 1971. Aguafuerte y aguatinata.



278. Brice Marden, *Sin título* (carpeta *Five Plates*), 1973. Calcografía.

La sencillez del grabado de Fludd tiene, para nosotros, un significado completo en relación al tema que estamos tratando. La capacidad de absorción visual que nos provoca la profundidad de su negro intenso es, a nuestro parecer, no sólo sublime en el aspecto más romántico del término, también es una puerta que conecta directamente el pasado de la Gráfica con nuestro arte más reciente. De hecho se nos ocurren diversas asociaciones posibles con este grabado de Robert Fludd. Por un lado, como hemos dicho, y a pesar de lo prematuro del buril, podemos vincular su imagen con la concepción dieciochesca de *lo sublime*, visto el concepto de infinitud con el que trabaja la ilustración del universo (basta atender a la frase que recorre el perímetro de la mancha: *y así en infinito*) y el uso significativo del negro como elemento definidor de la insondable profundidad espacial. Si bien el paralelismo visual más inmediato que nos viene en mente es sin duda anacrónico, el que se podría establecer respecto a algunas de los lienzos más emblemáticos del suprematismo, como el *Cuadrado negro* de Malevich, y, por extensión, a su *Blanco sobre blanco*. Aunque las reminiscencias formales que nos inspira el grabado de Fludd también nos podrían remitir a hablar de una tercera y cuarta analogía en esta misma dirección abstraccionista. Por ejemplo, en relación a la espiritualidad que emana de las extensas telas negras de Mark Rothko; o al minimalismo y la sencillez de sus composiciones, como es el caso de los grabados de Brice Marden que hemos reproducido, o de la obra de Barnett Newman (entre las que también se encuentran un sensible número de estampas, sobre todo litografías). Toda una serie de conexiones con la que, muy

probablemente, estaría de acuerdo el Robert Rosenblum, quien ya apuntó aquella de Rothko<sup>677</sup>.

Si a lo largo de la historia contemporánea algún movimiento se ha valido especialmente de la confluencia de extremos entre luz y oscuridad, ése ha sido el minimalismo. No obstante, aunque las obras de los artistas minimalistas puedan evocar en nosotros ese sentimiento de sublimidad del que nos hablaba Burke (como sucede ante la abrumadora inconmensurabilidad de las esculturas de Serra), debemos precisar que la búsqueda de lo sublime no fue ni mucho menos una prioridad entre ellos, más bien una consecuencia estética necesaria<sup>678</sup>, que en casos hubo incluso que negar, como el de Dan Flavin, cuyo trabajo con la luz dio pie a numerosas y lógicas interpretaciones de corte espiritual que el autor tuvo que desmentir constantemente:

*Las instalaciones de Flavin no sólo tenían efectos sobre la arquitectura. También obligaban al espectador a involucrarse: ya no le transmitían la sensación de que estaba delante de un objeto visible, sino que le hacían sentirse a sí mismo, bañado en luz, como una parte de la situación perceptible visualmente. Pero la aportación decisiva de esa estructura perceptiva no residía tanto en la participación activa del observador como en el reconocimiento de que lo visible no se apreciaba desde fuera sino desde el interior.*

*Y sin embargo no podemos considerar a Flavin de ninguna manera como un místico de la luz. A pesar de todas las diferencias con los minimalistas, el artista compartía su convencimiento de que una obra acorde con los tiempos se representa sólo a sí misma. Flavin rechazó siempre cualquier interpretación metafísica o mística de su trabajo.*<sup>679</sup>

En cualquier caso, si bien Flavin no pretendía ninguna lectura de trasfondo en su obra, las asociaciones son inevitables. La sublimidad que desprende la estética minimalista, fuese o no

---

<sup>677</sup> Cfr. **ROSENBLUM**, Op. Cit.. Especialmente el último capítulo, dedicado al expresionismo abstracto.

<sup>678</sup> Barnett Newman, quien primero tanteó el expresionismo para finalmente adherirse a la corriente minimalista, escribió en un artículo sobre la problemática de lo sublime en el arte de su tiempo: *Creo que aquí en América, algunos de nosotros, libres de peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta negando completamente que el arte tenga algo que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La cuestión que se plantea ahora es cómo, si vivimos en una época sin leyendas o mitos que puedan llamarse sublimes, si rehusamos admitir ninguna exaltación de relaciones puras, si rechazamos vivir en lo abstracto ¿cómo podemos estar creando un arte sublime?*. **NEWMAN**, Barnett. "The Sublime is now", en *The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?*, revista *The Tiger's Eye*. New York, nº 6 (15 diciembre 1948), pp. 52-53. No obstante, existen referentes escritos que analizan los posibles vínculos entre el minimalismo y lo sublime. Por ejemplo Cfr. **BEIDLER**, Paul G. "The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith's Anecdote of the Cube", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, nº2 (primavera 1995), pp. 177-186. Disponible en plataforma JSTOR [en línea].

<sup>679</sup> **MARZONA**, Daniel. *Arte Minimalista*. Uta Grosenick (ed.). Colonia: Benedikt Taschen, 2004. p.16.

premeditada, es un hecho. Pues lo abstracto es un factor que participa del misterio propio de *lo sublime*, en el sentido de que es algo no descrito y por lo tanto sugestivo. De ahí que siempre y cuando entre en juego la evocación y el misterio, nos encontremos ante una imagen potencialmente sublime. En términos genéricos, la sencillez formal de la mayoría de las piezas minimalistas, la amplitud de sus planos geométricos, la monocromía desde la que solían ser concebidas, el uso de la luz, de la sombra (muy sobresaliente en la vertiente arquitectónica)... entroncan con la estética romántica por opuestas y análogas a un tiempo. Y es que, de la misma forma que los extremos suelen acabar tocándose, Minimalismo y Romanticismo desembocaron en una poética visual de efectos emocionales, en esencia, similares.

Y es que la poesía y *lo sublime* fueron originalmente uno, y ese uno fue Milton. Según Burke, el poeta Milton fue quien mejor había comprendido el concepto de *lo sublime*, de hecho hizo constantes referencias a sus versos. Ahora bien, si Milton fue el poeta de *lo sublime*, John Martin significó el ideal de su representación a principios del siglo XIX. Por eso no es de extrañar que Martin ilustrase su *Paraíso Perdido*. Incluso se ha llegado a identificar su forma de trabajo con uno de los pasajes del Libro Primero del propio *Paraíso Perdido*, aquél en el que se describe la morada de Satán como iluminada por una “oscuridad visible”. Esta expresión es a nuestro entender también la mejor definición posible del propio proceso técnico del mezzotinto.<sup>680</sup>

Las creaciones de John Martin<sup>681</sup> entusiasmaron a sus coetáneos, llegando a eclipsar en parte la popularidad de Turner en la época. Porque Martin fue al grabado romántico lo que Turner a su pintura. El dominio que Martin llegó a adquirir sobre la mezzotinta fue de un virtuosismo sólo propio de los más excelentes maestros del claroscuro. Sus atmósferas apocalípticas y sus espacios arquitectónicos sugieren inmensidad en contraste con los diminutos personajes que deambulan por las escenas. El autor imprime de esta forma un giro en las aplicaciones de la manera negra, que hasta el momento se había reservado principalmente a la reproducción de pinturas y retratos. Como todos los grandes grabadores, Martin experimentó profusamente en el campo de la estampación, probando complejos

---

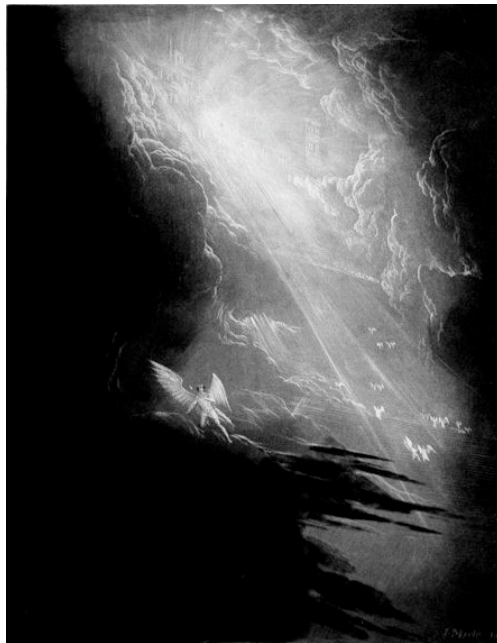
<sup>680</sup> MARTINEZ MORO, *Op. Cit.*, p.49.

<sup>681</sup> Cabe mencionar al respecto la exposición itinerante sobre la obra gráfica de John Martin que en el 2006 recorrió diversos puntos de España (Palma, Bilbao y Madrid) y que precisamente llevó por título *John Martin, 1789- 1854. La oscuridad visible*. La muestra exhibió más de doscientas piezas de Martin, en su mayoría mezzotintas, procedentes de la colección Campbell (una de las más ricas sobre el artista británico).

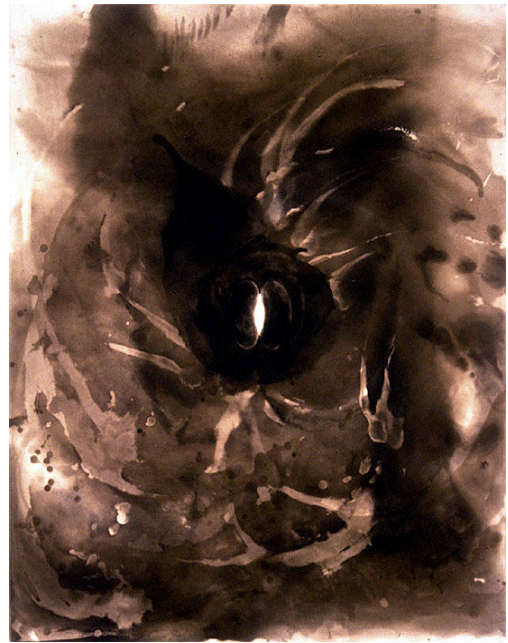
procedimientos de entintado en base a las viscosidades de la tinta para conseguir la gama tonal más amplia posible. Esto le permitió partir de un negro muy profundo en sus mezzotintas y dar a sus estampas un aspecto en el que la oscuridad resulta envolvente, y donde las transiciones del claroscuro provocan efectos brumosos e intensos de gran delicadeza.



279. John Martin, *Creation Of Light (Lost Paradise)*, 1866. Mezzotinta.



280. John Martin, *Satan viewing the Ascent to Heaven (Lost Paradise)*, 1824. Mezzotinta.



281. Anish Kapoor, *Mother of Light*, 1991. Aguatinta.

Los aterciopelados negros logrados por John Martin podrían encontrar su paralelo contemporáneo (y esto refuerza nuevamente la vigencia de la estética de *lo sublime* en la gráfica de nuestro tiempo) en la obra gráfica del artista indio Anish Kapoor, con la cual hayamos analogías, tanto formales como conceptuales, subrayables. De hecho, al igual que lo fue para Martin, *lo sublime* es la principal preocupación de Kapoor: *Creo que mi verdadero tema es sólo uno, lo sublime... La experiencia de lo sublime es la única idea que por alguna razón trato de cerca...*<sup>682</sup> Al igual que en la obra escultórica, en sus estampas Kapoor explora el concepto a partir de puntos opuestos como la luz y la oscuridad, lo masculino y lo femenino, la cultura occidental y la oriental... y de la misma forma, lo hace aprovechando las posibilidades pigmentarias que, en el caso del grabado, le ofrecen sus técnicas. De Kapoor hemos podido ver dos exposiciones de obra gráfica en las que *lo sublime* era, como no podía ser de otra manera, el objeto central de estudio. Ambas celebradas en la galería La Caja Negra (Madrid); la primera en 2004<sup>683</sup>, *Mother of Light*, la segunda en 2009, denominada *Shadow & Etchings*<sup>684</sup>. Los títulos de las muestras son ya de por sí esclarecedores. Mientras en la primera es la luz el objeto de investigación, en contraposición con aquello que la hace manifestarse, la oscuridad, en la segunda lo es la sombra, como elemento primordial en el ámbito de lo indefinido, de lo ambiguo. La reiterada preocupación de Kapoor por la transmisión de *lo sublime* se materializa en sus grabados en forma de color, pero sobre todo en forma de tensión tonal. Los matices que estampa en sus papeles absorben la luz al tiempo que parecen emerger de la sombra; lo que deriva en una suerte de dicotomía que afecta también a las calidades cromáticas de sus imágenes, en cuanto a brillantez, opacidad, transparencia... Pues como el mismo Kapoor

---

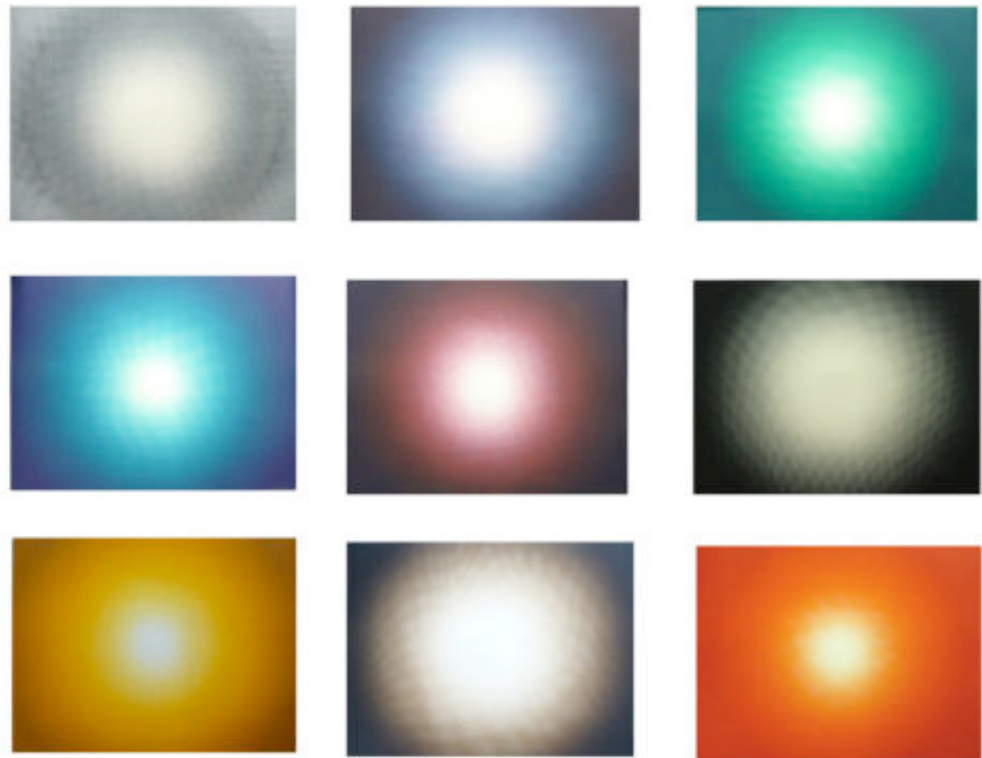
<sup>682</sup> Y continúa diciendo: *Si tomásemos por ejemplo una figura de Friedrich mirando a una puesta de sol, entonces [el espectador] meditaría en términos de su experiencia [la del sujeto que mira el atardecer]... Desearía acortar aún más esa distancia, de forma que la meditación sea directa. Que no vieses a nadie más hacerlo, que estuvieses obligado a meditar por ti mismo.* **GAYFORD**, Martin. *Anish Kapoor*. Entrevista para *Modern Painters* [en línea] (Primavera de 2000). Disponible en web: BBC Artist in Profile (13 de julio de 2004): <<http://www.bbc.co.uk/arts/newscomment/artistsinprofile/kapoor.shtml>> [consulta: 19 de abril de 2006]. Extracto de una entrevista con el filósofo e historiador Martin Gayford.

<sup>683</sup> Anish Kapoor, exposición *Mother of Light*, galería La Caja Negra, Madrid, celebrada entre el 16 de septiembre y el 26 de octubre de 2004. En las estampas que Kapoor presentó para esta muestra el objeto de exploración era la oposición entre elementos que habitualmente van asociados a un contrario, como la luz y la oscuridad, lo masculino y lo femenino, o incluso las diferencias entre la cultura occidental y la oriental...

<sup>684</sup> Anish Kapoor, exposición *Shadow & Etchings*, galería La Caja Negra, Madrid, celebrada entre el 26 de marzo y el 30 de abril de 2009.

aseguró en una entrevista en su estudio, con la galerista Heidi Reitmaier (2002)<sup>685</sup>, la exploración de *lo sublime* le había llevado a tomar una decisión clave que afectaba a la actualización del concepto:

*Entonces, tomé un camino distinto, interesado por las superficies mates y brillantes. En el sentido de que la superficie mate se relaciona tradicionalmente con lo sublime, profunda y absorbente, mientras que el brillo podría corresponderse con una [concepción] moderna de lo sublime, llena de reflejos, absolutamente presente, que devuelve fijamente la mirada. Una nueva vía de exploración para pensar sobre el objeto no-objetivo.*



282. Anish Kapoor, *Shadows II*, 2008. Carpeta con nueve aguafuertes.

La manera en la que Kapoor trabaja la sublimidad, desde su más profunda síntesis formal, es una nueva puerta a esa dimensión sensitiva y atemporal que hemos venido defendiendo y que tantos artistas han encontrado en la Gráfica. Una fórmula que, contemporaneizada, apunta hacia una idea que creemos sorpresiva y fundamental para comprender y contextualizar el

---

<sup>685</sup> REITMAIER, Heidi. "Descent into Limbo" [en línea]. Entrevista con Anish Kapoor para la revista *Tate Magazine (Internacional Arts and Culture)* Issue N° 1 (septiembre/octubre 2002). Disponible en web: <<http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/descent.htm>> [consulta: 19 de abril de 2006]. [Extracto de la entrevista]

papel de *lo sublime* hoy día, así como el enfoque bajo el que se está trabajando. Y es que, en la sociedad en la que vivimos, repleta de luminotecnias, de resplandecientes superficies metálicas y de continuos impactos visuales, quizás sea la luz, el brillo, tratado con la sensibilidad de cuya falta normalmente adolece, el camino más efectivo hacia *lo sublime*.

Un camino que en la Gráfica no parece desviarse de sus orígenes, sino que más bien llama a la renovación y actualización de su diálogo con el blanco y el negro, con el claroscuro y sus contrastes, y con sus posibilidades icónicas y metafóricas. Pues como bien dijo Martínez Moro, en la esencia más primitiva de la imagen estampada se encontraba ya esa capacidad de impacto visual que precisan los nuevos tiempos: *El blanco y el negro son los colores más recorridos cuando se persigue impactar mediante iconos sígnicos (...). Su potencial expresivo y comunicativo es tal que algunos autores han llegado a distinguirlo como una fase evolutiva del pensamiento visual humano (...)*<sup>686</sup>.

### **8.3 ESTUDIOS SOBRE LA PERCEPCIÓN DEL FENÓMENO LUMÍNICO A TRAVÉS DE LA ESTAMPA**

Dado que este último apartado va a diferir necesariamente de la dinámica de análisis que hemos mantenido a lo largo de todo el resto de la investigación (por la procedencia científica de la información que vamos a manejar), conviene resumir las cuestiones constatadas hasta el momento. Por un lado, a través de todos los capítulos pasados, hemos visto como el arte gráfico ha mantenido un idilio histórico con la luz y la sombra. Por otro, hemos comprobado cómo los grabadores más importantes, desde la aparición de las técnicas de estampación, sin excepción, han descubierto y aprovechado sus recursos claroscuroistas (desde los altos contrastes a las más sutiles tonalidades). Y cómo, además, dentro de las escasas reflexiones estéticas dirigidas hacia la estampación existen notables y constantes menciones relacionadas con el concepto lumínico, aunque normalmente dispersas. William Gilpin y Martínez Moro sobresalen entre los pocos autores que han mostrado un interés concreto por desarrollar una reflexión teórica en torno a la estética en el campo del arte gráfico y, en ambos casos, concluyeron la idoneidad del medio para la plasmación del fenómeno lumínico.

---

<sup>686</sup> MARTÍNEZ MORO, *Op. Cit.*, p.111.



Vista la escasez de un cuerpo teórico erigido alrededor de la gráfica, pensábamos que los estudios cuyo objetivo fuera evidenciar la existencia de una relación directa entre la creación gráfica y la luz como elemento fenoménico susceptible de ser representado serían inexistentes. De hecho, hasta el momento no habíamos encontrado ningún estudio explícitamente centrado en este aspecto. Pero leyendo el libro de *Las sombras y el Siglo de las Luces* de Michael Baxandall, concretamente el capítulo III (*Sombra e información*) en el que el autor expone los estudios que actualmente se vienen desarrollando en torno a la psicología y la percepción de la luz, encontramos la descripción de unos experimentos realizados por el Profesor Alan Gilchrist. Al parecernos interesante los planteamientos en los que se movía Gilchrist, procuramos informarnos a través de internet. Pronto dimos con sus artículos<sup>687</sup> y con su correo electrónico. Su cordial respuesta a la pregunta sobre sus últimas indagaciones en la percepción de la luz, fue la siguiente (incluimos su e-mail traducido):

*Domingo, 3 de abril de 2005*

*Querida Áurea,*

*(...) Mi interés por la luz es el siguiente. No existe correlación entre la intensidad de la escala de grises en la imagen retinal y la escala de grises percibida (luminosidad) de las superficies que observamos. Por ejemplo, una superficie negra a la luz del día puede reflejar más luz que una superficie blanca a la sombra que esté cercana a nosotros. Sin embargo percibimos ambas correctamente y sabemos cuál es blanca y cuál negra. ¿Cómo el ojo/cerebro es capaz de diferenciar una superficie negra, gris o blanca cuando hay cambios de iluminación?*

*Observa la imagen. Es una fotografía de Cartier-Bresson. He añadido algunos puntos grises. Los puntos grises son todos idénticos, pero los colocados en la sombra parecen ser de un gris más claro, mientras que los de las áreas iluminadas parecen oscuros. Acabamos de realizar un experimento con esta imagen y hemos pedido a un grupo de observadores que relacionen cada punto con un tono gris empleando una escala.*

*Te puedo sugerir una persona con la que contactar. Su nombre es Daniele Zavagno, un italiano. Le he enviado una copia de tu correo, te doy su dirección. Estudia el empleo de la luz en la pintura y también en la percepción visual. Lo encontrarás más interesante.*

*Mis mejores deseos, Alan.*

---

<sup>687</sup> El índice de las publicaciones de Gilchrist puede ser consultado en <http://psychology.rutgers.edu/~alan/>, [en línea]. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2005. En esta página web se pueden encontrar links a través de los cuales acceder a la información de algunos de sus artículos.



283. Cartier-Bresson.  
Fotografía enviada por Alan Gilchrist.

Las indicaciones de Gilchrist nos llevaron a contactar con Daniele Zavagno, profesor e investigador italiano del Departamento de Psicología de la Universidad Milano-Bicocca, cuyos estudios, como tendremos la oportunidad de ver, estuvieron muy vinculados entre sí. Zavagno estudió Historia del Arte (su proyecto de fin de carrera versó sobre la representación de la luz en el arte) y se especializó en psicología experimental (con una tesis sobre la percepción de la luminosidad). De la confluencia de ambos intereses surgen sus reflexiones en torno a la luz, su percepción y su representación en el Arte. Entre los artículos que tuvo la amabilidad de hacernos llegar, aquellos que nos resultan especialmente interesantes son dos; “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica”<sup>688</sup> y “Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of

---

<sup>688</sup> **ZAVAGNO**, Daniele y **MASSIRONI**, Manfredo. “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica”. *Giornale Italiano di Psicologia* XXIV. N° 1 (febrero 1997).

photography”<sup>689</sup>, ambos escritos en conjunción con Manfredo Massironi<sup>690</sup>. Quizás sean estos estudios, los que se acercan más a nuestros planteamientos, en el sentido de que se propone una vinculación directa entre el medio gráfico y la representación de la luz. Aunque por evidentes intereses científicos, Zavagno obvia deliberadamente el componente estético (que para nosotros es sin duda esencial), en pro de un estudio esencialmente dirigido hacia la comprensión de la percepción de la luz. De todas formas consideramos que su investigación nos es de gran interés, ya que analiza el grabado desde una óptica nueva, como instrumento para la comprensión de los comportamientos perceptivos vinculados a la luz como fenómeno autónomo.

Evidentemente, los estudios y experimentos que llevó a cabo Zavagno encuentran su fundamento y contextualización en una sólida plataforma teórica sobre la percepción que ha venido erigiéndose a lo largo de la historia de este campo de estudio que, aunque corta - puesto que comenzó a construirse allá en el siglo XIX, cuando una rama de la emergente ciencia de la psicología se concentra en el problema perceptivo<sup>691</sup>-, ha sido muy fructífera.

---

<sup>689</sup> **ZAVAGNO**, Daniele y **MASSIRONI**, Manfredo. “Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of photography” [en línea]. *Perception* [Revista digital]. Londres: Pion Ltd., 2006. vol. 35, n° 1, p. 91-100. Disponible en web: <<http://www.perceptionweb.com/perabs/p35/p5346.html>> [consulta: 6 de febrero de 2006]

<sup>690</sup> Manfredo Massironi es un artista italiano de fama reputada. Durante los sesenta fue cofundador del *Gruppo N*, del que algunos artistas habría de escindirse para conformar el nuevo *Gruppo N65*. Los intereses de dicho grupo iban dirigidos al Arte Óptico. Interesado en el problema de la percepción visual, Massironi fue el principal exponente teórico de su grupo. Hecho que posteriormente revertiría en la publicación del libro titulado *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*, en el 2001, y en las colaboraciones que, por ejemplo, llevó a cabo junto a Daniele Zavagno en los estudios mencionados.

<sup>691</sup> Los planteamientos más primitivos acerca de la causa del conocimiento y la percepción visual se remontan siglos atrás, a John Locke, al Obispo Berkeley y a la controversia que se gestó durante el XVIII entre las corrientes de pensamiento nativista y empirista (recordemos que ambas escuelas daban por hecho un origen innato de las sensaciones visuales, aunque disentían en si la percepción dependía de la intuición o si era resultado del conocimiento que proporcionaba la experiencia). No obstante durante el XIX, con el desarrollo de la fisiología, el surgimiento de la psicofísica y la puesta en marcha de los nuevos métodos científico-experimentales, la forma de aproximarse al problema de la percepción toma otros derroteros. De esta manera, en el campo de la psicología experimental aparecen trabajos como los de Wunt y en el de la psicología fisiológica los de Weber, Fechner y Helmholtz. Aunque, la primera escuela en ocuparse más exhaustivamente del estudio de la percepción humana fue la Gestalt, con su teoría de la *forma*; según la cual la percepción tiende a establecer un orden estructural sobre el estímulo, y atiende a unas leyes determinadas. Existe consenso al admitir que los esfuerzos de esta línea de pensamiento fueron los más sistemáticos y fecundos en la producción de sus principios explicativos; y de hecho aún continúan vigentes. Sus exponentes fueron Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin.

Autores ya clásicos como el gestalista Kurt Koffka, John Frisby, David Marr, William Dember, Irwin Rock y muy especialmente James Gibson<sup>692</sup> son actualmente imprescindibles para comprender la compleja naturaleza del mundo visual y los mecanismos de su percepción; cuya aplicación artística es para nosotros más accesible a través de otros como Arnheim o Gombrich. No obstante, no es nuestra intención enfangar de más datos este último apartado, que ya de por sí es algo complejo, por lo particular de la terminología que utilizaremos. De hecho, para facilitar su lectura, evitaremos en la medida de lo posible hacer alusiones a otros autores que no sean los que tratamos o consideramos imprescindibles. Este breve apunte que acabamos de dar es sólo con objeto de indicar que los experimentos de Zavagno, que a continuación procederemos a revisar, se sostienen en una amplia red de teorías y ensayos anteriores que es necesario tener presente. Comenzaremos por ver el artículo titulado “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica” para después pasar a analizar “Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of photography”.

### **La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica**

En este estudio, la preocupación de Zavagno y Massironi se centró fundamentalmente en la problemática de la percepción visual de la luz en su vertiente fenoménica; insistiendo en su diferencia con los comportamientos físicos. Porque tal y como señalaron, *casi todas las teorías que han tratado de explicar la percepción de la luz y el color de las superficies creen que la iluminación es un componente importante, aunque suelen desatender su aspecto fenoménico*<sup>693</sup>. No obstante, dicho aspecto fenoménico es difícil de concretar por lo impreciso de sus parámetros y la ambigüedad de los términos empleados en la descripción de los comportamientos de la luz.

---

<sup>692</sup> Una breve bibliografía a tener en cuenta:

- **KOFFKA**, Kurt. *Principios de la Psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós, 1973.
- **FRISBY**, John. *Del ojo a la visión: ilusión, cerebro y mente*. Madrid: Alianza, 1987.
- **MARR**, David. *Visión: una investigación basada en el cálculo acerca de la representación y el procesamiento humano de la información visual*. Madrid: Alianza, 1985.
- **DEMBER**, William y **WARM**, S. Joel. *Psicología de la visión*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- **ROCK**, Irwin. *The Logic of Perception*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- **GIBSON**, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974.
- **GIBSON**, James J. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

<sup>693</sup> **ZAVAGNO** y **MASSIRONI**, “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica”, *Art. Cit.* p.138

Con frecuencia utilizamos el vocablo *iluminación* para referirnos, indistintamente, al aspecto físico de la luz (la cantidad de energía luminosa que incide en una superficie) y a su carácter fenoménico (la impresión que tiene el espectador sobre la cantidad de luz que incide sobre una superficie). Pero como pudimos observar en la imagen que envié como ejemplo Gilchrist - quien como Zavagno trata de explicar los comportamientos perceptivos a través de una base experimental y científica -, no es igual la luminancia real de un tono (recordemos que todos los puntos grises eran iguales) que el cómo se percibe (cada punto parecía tener un gris distinto, por la interferencia de los tonos adyacentes). De ello deriva la insistencia de Zavagno en distinguir entre la luz fenoménica y la luz física, el cual, con el fin de evitar tales imprecisiones terminológicas y de adoptar un vocabulario concreto referido a la fenomenología de la luz, decide denominar como *luz emergente*<sup>694</sup> (*luce emergente*) a la experiencia derivada de la percepción conjunta de la luz presente en una escena y de la luz reflejada por las superficies que la componen.

Dicho esto, las preguntas que le llevaron a iniciar la indagación que describió en “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica” podrían haber sido las siguientes: ante una escena iluminada, ¿podría considerarse la luz como un elemento visible en la misma medida que se revelan a la vista los objetos que componen la escena? E igualmente, ¿podría la luz adquirir la consistencia de un objeto fenoménico, o una categoría especial como puede ser la del cielo, la brisa, el viento o la aurora?<sup>695</sup> La hipótesis que plantea al respecto es positiva. Pues Zavagno creyó que, si se acotaba el campo de estudio al ámbito de la percepción monocromática (es decir, quedándose sólo con los valores lumínicos, al margen de la interferencia del color), sería posible obtener una evaluación general de la presencia fenoménica de *luz emergente* objetiva. La monocromía que buscaba para plantear el experimento que estaba ideando la halló, ni más ni menos que, en la gráfica. Pues al tratarse de una disciplina artística habitualmente asociada al blanco y negro, en ella el conjunto de relaciones cromáticas entre superficies queda sintetizado en sus interrelaciones lumínicas. Además, la funcionalidad reproductiva a la que históricamente había estado asociada, garantizaba la búsqueda de la objetividad en la imagen. Acotado el medio, Zavagno y Massironi definieron los parámetros de los dos experimentos a través los cuales pretendían dar respuesta a su hipótesis inicial. Para ello, reunieron a un grupo de observadores a los que se les mostraría una serie concreta de estampas, de cuyas consideraciones debían inferirse las

---

<sup>694</sup> *Ibidem* p.140.

<sup>695</sup> Cfr. *Ibidem* p.136.

conclusiones finales sobre el grado de importancia del aspecto fenoménico de la luz y de su percepción.

### **Experimento 1**

La pregunta a responder en este primer experimento deriva de la que en su momento formulara el psicólogo norteamericano James Gibson en su artículo *¿podemos ver la luz como tal?*<sup>696</sup>. Pregunta que Zavagno concreta cuestionándose *¿En qué modo la luz, entendida como entidad fenoménica, esto es, como “luz emergente”, manifiesta su presencia convirtiéndose en objeto de nuestra percepción visual?*<sup>697</sup>. Zavagno basa su hipótesis en la existencia de circunstancias ambientales puntuales en las que la *luz emergente* se hace visible, manifestándose como entidad autónoma (como sucede cuando la luz colapsa la atmósfera). Precisamente, en su búsqueda de evidencias, Zavagno dirige su mirada al arte, que tantas veces ha convertido en motivo de interés plástico los elementos y acontecimientos más insospechados; y más concretamente a la estampación gráfica, por su carácter monocromo, esperando encontrar en ella la representación de esa *luz emergente* a la que hace objeto de su investigación.

Como sabemos, la luz es recurso indispensable para conseguir la volumetría de las formas y la sensación de espacio en las representaciones; pero, como señaló Zavagno, también puede ser un elemento presencial de por sí dentro de la imagen. La diferencia reside en el papel que juega en la representación. De esta manera la luz que actúa como indicadora de tridimensionalidad, la más común, es aquella sobre la que recae la función volumétrica de la representación. Se trata de una luz abstracta, donde el foco de luz normalmente no aparece, aunque se presupone. Zavagno la ejemplifica a través de *La Última Cena* de Giotto, en la cual tanto el tipo de iluminación, como su direccionalidad y la aparición de sombras son elementos detonantes de realismo. La otra dimensión es aquella en la que, además, la iluminación adquiere autonomía al ser representada como un objeto más. Es el caso de *La Última Cena* de Tintoretto. En ella aparecen representados dos tipos de focos lumínicos, el de la lámpara que ilumina la escena y el que procede del aura de Cristo. El primero actúa como agente iluminador

---

<sup>696</sup> GIBSON, James J. “Do we ever see light?” En *The Purple Perils: A selection of James J. Gibson's unpublished essays on the psychology of perception* [en línea]. HuWI.org - Home of the Human-Web Interaction (HuWI) Cycle, (Mayo 1971). Disponible en web: <<http://www.huwi.org/gibson/light.php>>, [consulta: 5 de abril de 2006].

<sup>697</sup> ZAVAGNO y MASSIRONI, “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica”, *Art. Cit.* p.141.

y revelador de la forma y el segundo como elemento simbólico, indicativo de la sacralidad del personaje. No obstante, ambos tipos de luces tienen una presencia relevante dentro de la escena, pues han sido trabajados como el resto de los elementos que participan de la composición, es decir, han sido materializados. Dicha materialización sucede por mediación de la sombra, de sus proyecciones, y la representación de los rayos de luz que emanan de ellos.



284. Giotto di Bondone, *La Última Cena*, Capilla de los Scrovegni, Padua, 1305-1306. Fresco.



285. Jacopo Comin (Tintoretto), *La Última Cena*, 1592-1594. Óleo.

En la obra de Tintoretto el tratamiento de la sombra resulta esencial, pues es principalmente a partir de ella que la luz adquiere estatus objetual. En términos representacionales, la sombra puede surgir por dos vías. Bien como producto de la forma interna, limitada a los contornos (sombras propias), bien como fruto de esa forma, extralimitándose a dichos contornos y proyectándose sobre superficies ajenas (sombras arrojadas). En cualquiera de los dos casos da indicios de volumen y espacio. De ahí el valor que confiere Zavagno a la sombra (especialmente la sombra arrojada) como medio para la materialización de la *luz emergente*; ya que considera que las representaciones en las que mejor se evidencia la presencia del fenómeno, son aquellas en las que la sombra aporta más información sobre la situación del foco y su dirección.

Esta facultad de la sombra, esto es, del claroscuro en última instancia, como elemento procurador de la aparición de esa clase de *luz emergente* que buscaba analizar Zavagno, le llevó a plantear su experimento en el terreno de la plástica que creyó más idóneo, aquel en el que, pensó, se daban los condicionantes iconográficos necesarios. Ese terreno resultó ser el de la gráfica. Los motivos añadidos que contribuyeron a perfilar dicha elección fueron diversos<sup>698</sup>:

- Por un lado buscó que las imágenes que iban a ser objeto de estudio tuviesen cierta homogeneidad estilística. Esta idea le llevó a escoger un margen temporal concreto, el del Grabado producido entre los siglos XV y XVIII. De esta manera, al acotar un periodo de actuación garantizaba, al menos, cierta uniformidad técnica (recordemos que a finales del XVIII no había gran diversidad de procedimientos de estampación conocidos).
- Este acotamiento inicial conllevaba una segunda y evidente restricción de las variables del experimento, que limitaría el campo de estudio al de la monocromía (la propia de la estampa de la época escogida). Pues no en vano Zavagno consideró que el grabado era un medio mucho más parco en recursos que la pintura, lo que favorecía que los aspectos fenoménicos de la luz se evidenciaran, visto que se eliminaba la interferencia del color.
- Todo esto permitía que se diesen las circunstancias propicias para dilucidar qué mecanismo era el que actuaba en la percepción de la luz y en su traducción

---

<sup>698</sup> Cfr. *Ibidem* pp.142-143.

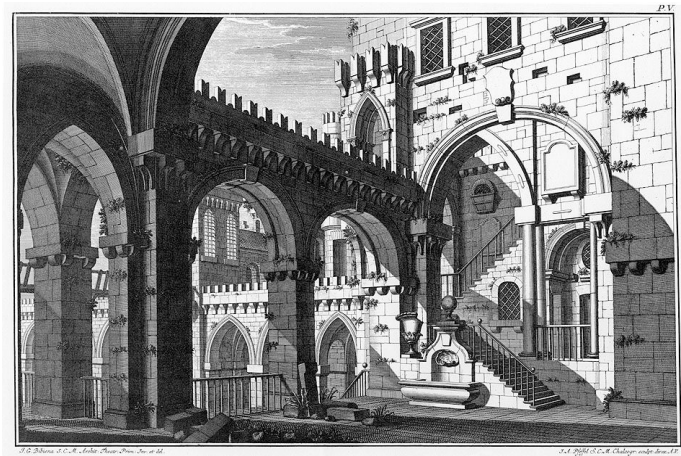


representacional. Ya que, al trabajar con imágenes producidas con anterioridad a la invención de la fotografía, también se garantizaba que en la producción de éstas hubiese mediado sólo y únicamente la percepción visual directa.

Teniendo este punto de partida Zavagno realizó diversos experimentos. El experimento 1 consistió en mostrar a una serie de individuos tres grupos de grabados, cada uno de ellos compuesto por seis estampas de similares características. El primer grupo estaba formado por estampas de Galli Bibiena, de temática esencialmente arquitectónica. El segundo por grabados de Durero, donde arquitectura y presencia humana eran protagonistas por igual. Mientras que el tercer grupo estuvo conformado por una mezcla de estampas del XVI al XVIII (de Claude Callot, Agostino Carracci y William Hogart), cuyas escenas eran copadas por multitud de personajes. Todo ello calculado para que en cada grupo de seis hubiese dos estampas en las que la presencia de la luz fuera evidente, otras dos en las que fuese ambigua y dos más en las que, en principio, no se apreciase *luz emergente*. Después las estampas se mostraban en orden aleatorio (primero por grupos individuales, después mezclando estampas de los tres) y acto seguido se pedía a los participantes del experimento clasificar las estampas según el grado de intensidad que observasen en la presencia de la *luz emergente*. Así, el sujeto debía calificar de 1 a 10 la presencia del componente fenoménico, siendo 1 la presencia tridimensional del objeto en ausencia de *luz emergente*, y 10 la clara presencia de la *luz emergente* como elemento autónomo.

Entre todas las imágenes mostradas tres resultaron ser las más puntuadas: una estampa del *Gruppo Bibiena* (perteneciente a una colección de seis estampas arquitectónicas de Galli Bibiena, publicada en 1740), otra de Durero (*San Jerónimo en el estudio*, 1514) y un grabado de Claude Callot (*Giocatori d'azzardo*); todas coincidían en poseer altos contrastes y sombras arrojadas. La conclusión que extrajeron de este primer experimento quedó así expresada:

*De los resultados de las distintas pruebas emergen dos factores principales que parecen ser determinantes en la experiencia fenoménica de la presencia de la luz emergente entendida como luz presente en el conjunto de la escena. (...) estos son: i) el alto contraste entre áreas de luz y áreas de sombra; ii) la presencia considerable de sombras arrojadas. La presencia de la luz emergente parece ser una combinación de estos dos factores, corroborado por la existencia de cierto equilibrio desde el punto cuantitativo entre áreas claras y áreas oscuras.*



286. Giuseppe Galli Bibiena, primera mitad s. XVIII. Buril.



287. Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio*, 1514. Xilografía.



288. Claude Callot, *Giocatori d'azzardo*, aprox. 1628.  
Aguafuerte y buril.

Bien es cierto que el sistema por el que obtuvo esos resultados implicaba cierto componente subjetivo y que las valoraciones que se dieron sobre el grado de *luz emergente* asociado a cada estampa dependieron del criterio personal de los encuestados. No obstante Zavagno sabía que esa subjetividad era una variable a tener en cuenta, ya que derivaba de la naturaleza del propio proceso perceptivo que estudiaba. Y como tal, evidentemente, afectó a ambos lados del espejo. Por un lado a los observadores que participaron en el experimento y por otro, mucho antes, a los creadores de las estampas que en ese momento estaban siendo objeto de estudio.

Como señaló Zavagno, en el proceso perceptivo participan distintos factores y todos ellos contribuyen, de una u otra forma, a la visualización final del conjunto escénico. Estos factores, como decíamos, son determinantes en la estampación gráfica, especialmente para los grabadores involucrados en representaciones naturalistas (como los seleccionados para el experimento). Pues durante el proceso de creación de este tipo de imágenes, el grabador trabaja al mismo tiempo sobre los comportamientos físicos y fenoménicos de la luz. Es decir, reproduciendo aquello que percibe y que al mismo tiempo es producto indisoluble de su dimensión física. Y es que en los comportamientos de la luz, advirtió Zavagno, confluyen diversas e intrincadas propiedades físicas y fenoménicas de difícil identificación. Propiedades interrelacionadas que se dan siempre al unísono, lo que hace imposible su aprehensión individualizada y, en consecuencia, complican el discernimiento de su trascendencia real a nivel perceptivo. De ahí la importancia que tuvo para Zavagno la labor que hicieron los artistas gráficos con el claroscuro, y el interés que mostró por comprender cuál era el mecanismo que les llevaba a escoger una determinada información lumínica y no otra de esa realidad multicolor que se desplegaba ante sus ojos a la hora de crear sus imágenes monocromas.

El mismo Zavagno ya advirtió de la pluralidad terminológica de los vocablos utilizados y de sus camaleónicos significados según quién los utilizara. Esta complejidad a la hora de definir las propiedades de la luz, sobre todo las fenoménicas, le llevaron a elaborar su propio vocabulario. De esta manera se evitaban confusiones derivadas de imprecisiones gramaticales. Puesto que a partir de este momento el lenguaje se complica, y dada la habitual ambigüedad de la terminología empleada al referirnos a los comportamientos lumínicos, creemos conveniente insertar una tabla aclaratoria en la que definamos la nomenclatura utilizada por Zavagno. Porque nosotros no sólo hemos tenido que adoptar su vocabulario, sino que además hemos tenido que hacer la correspondiente traducción del idioma original en el que fue publicado el artículo<sup>699</sup>:

---

<sup>699</sup> *Ibidem* p.137.

Dimensión física	<b>Luminanza</b>	<b>Luminancia</b>	Cantidad de luz que cae sobre una superficie (pensemos en dos superficies de igual color, pero sometidas a iluminaciones diversas, las variaciones producidas se deben a la diferencia de luminancia)
	<b>Rifletanza</b>	<b>Reflectancia</b>	Propiedad de una superficie de reflejar una determinada cantidad de luz (pensemos en dos superficies de grises distintos iluminadas por igual, las variaciones producidas se deben a la diferencia de reflectancia).
Dimensión fenoménica	<b>Chiarezza</b>	<b>Claridad</b>	Es el equivalente fenoménico de la luminancia y se refiere a la impresión que tiene el observador de la intensidad y los cambios de la luz que recae en los objetos.
	<b>Bianchezza</b>	Literalmente se traduciría como <i>blancura</i> , pero como tal término no se emplea en castellano con el significado que le da Zavagno, su sustituto lógico es el de <b>brillo</b> o <b>brillantez</b> .	Es el equivalente fenoménico de la reflectancia y se refiere a la impresión que tiene el observador ante colores distintos (o tonos de gris en el caso de situaciones acromáticas).
	<b>Luminosità</b>	<b>Luminosidad</b>	Cualidad de ciertas superficies o regiones espaciales para mostrarse como luminosas o luminiscentes. Es la apariencia de auto-luminosidad que tienen algunas superficies. Se considera como un aspecto fenoménico.

La interacción entre las propiedades que conforman la faceta física de los comportamientos de la luz (*luminancia* y *reflectancia*) es, por lo tanto, causa y origen de su dimensión fenoménica (*claridad*, *brillo* y *luminosidad*), que en último término, es la que el artista representa porque es la apariencia final que muestra una escena iluminada. A este respecto Zavagno observó que, cuando se prescinde del color y se trabaja a partir de la monocromía del clarooscuro, cada uno de estos tres tipos de rendimientos fenoménicos de la luz (distintos pero compatibles) se interpretan en relación a una consecuencia representacional concreta dentro de la imagen gráfica<sup>700</sup>. De esta forma:

- 1) La *claridad* revela la volumetría de las formas.

---

<sup>700</sup> *Ibidem* p.158.

- 2) El grado de *brillantez* de un objeto viene a entenderse, en el lenguaje del claroscuro, como el tono de gris que tendría la superficie de dicho objeto en ausencia de color<sup>701</sup>.
- 3) La *luminosidad* de una superficie, en circunstancias normales, siempre se observa en relación a los tonos de las superficies adyacentes; por lo que, sucediendo siempre, el que un objeto parezca emitir luz dependerá del tratamiento claroscuro que se dé al conjunto de la escena. Estamos hablando por lo tanto de una *luminosidad aparente*.

Pero aunque las tres propiedades fenoménicas participan al unísono de la percepción de nuestro entorno, cabe decir que la *claridad* y el *brillo* son las dos más significativas activamente hablando. No obstante, según las observaciones de Zavagno, dentro de la obra gráfica suelen representarse más a menudo las variaciones de *claridad* que las variaciones de *brillantez*; esto es, se atiende antes al efecto que tiene la iluminación sobre las formas que a las cualidades objetuales propias del elemento representado. Lo que quiere decir que el claroscuro tiende a utilizarse más como recurso volumétrico que como definidor de tonos locales. Detengámonos en la estampa de Durero *San Jerónimo en el estudio*, y nos daremos cuenta de que disponemos *de una información muy rica en cuanto a la articulación tridimensional de los cuerpos, pero al mismo tiempo observaremos que no podríamos afirmar si el color del león es distinto al del muro o el de la mesa a los cojines, mientras que sí podríamos decir qué partes del león, de la mesa y de los cojines están más o menos iluminadas*.<sup>702</sup>

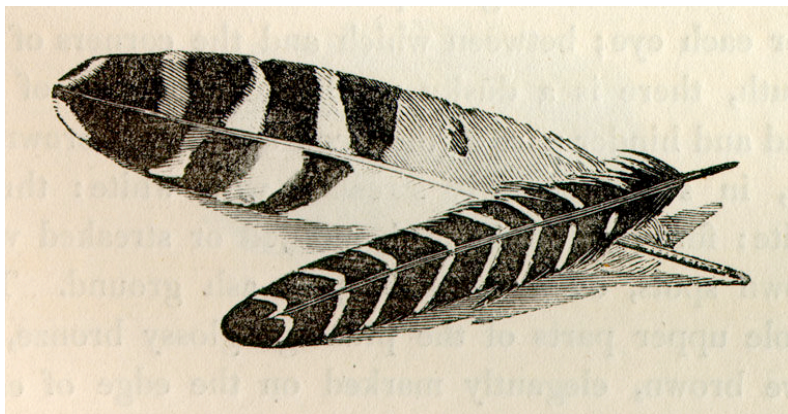
Sin embargo, si bien esta tendencia hacia la representación de la estructura volumétrica caracteriza a la mayoría de la producción de estampas realizadas con anterioridad a la invención de la fotografía, también existen excepciones en las que no es así. Aunque sucede que en dichas ocasiones, cuando el artista representa la *brillantez* (el tono local), la experiencia

---

<sup>701</sup> Las dimensiones objetivas del color que pueden definirse y medirse son: 1. *Matiz*. Lo que comúnmente conocemos como "color". Los colores primarios son de sobra conocidos: amarillo, rojo y azul. De su mezcla surgirán el resto de matices. 2. *Saturación*. La pureza del color respecto al gris. A más pureza, menos carga de gris y más limpio es el color. 3. *Luminosidad o brillo*. Se refiere a la posición que ocupa el color dentro de la escala que va de la luz a la oscuridad; es decir, a su valor tonal entre el blanco y el negro. Estas tres cualidades intrínsecas al objeto son físicas, y por lo tanto constantes e invariables; y contribuyen a definir la cantidad de luz que refleja su superficie (su *reflectancia*). No obstante, la percepción de dicho objeto dependerá de la iluminación - de la cantidad de luz que caiga sobre él (de la *luminancia*) y la forma en que lo haga -. Pues la iluminación, aunque independiente, visualmente resulta indisoluble de las cualidades del color. Aunque cuando hablamos de imágenes monocromas, evidentemente, el color desaparece, quedando reducido a sus propiedades lumínicas, es decir, a su *luminosidad objetual* (en interacción con la iluminación procedente de los focos que alumbran la escena).

<sup>702</sup> *Ibidem* p.159.

visual concluye que la sensación de *luz emergente* merma notablemente. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la ilustración de Thomas Bewick para *A History of British Birds*, que introducimos a continuación. En ella podemos observar como la función descriptiva de la imagen obligó al artista a preservar el tono de claroscuro equivalente a los colores originales, pues debía dar una idea fiel de las peculiaridades cromáticas que identificaban el plumaje de las aves. No obstante, siendo éste uno de esos casos en los que el sombreado de los volúmenes cede terreno ante la plasmación de las características objetuales, la volumetría continúa siendo fundamental para mantener el naturalismo de lo representado. De ahí que el artista tenga que acentuar otros indicios gráficos para sugerirla; explicando la dimensionalidad y situación de las plumas en el espacio a partir de la *sombra proyectada*, y no tanto a través de las *sombras propias* (las del interior de la forma), que se reducen al mínimo indispensable.



289. Thomas Bewick, *A History of British Birds*, 1804.

A consecuencia de todo lo dicho hasta el momento, y guiándose por las conclusiones extraídas de sus experimentos, Zavagno propone una clasificación de la obra gráfica en relación a los efectos lumínicos representados. En un primer grupo se encontrarían las estampas que se destacan por captar la *luz emergente*, y en las cuales no se aprecian diferencias entre tonos locales. Un segundo conjunto sería el formado por aquellas que muestran los cambios de tonos locales y en las que la *luz emergente* se mantiene ausente. El tercer y último grupo lo constituirían las estampas intermedias que muestran tanto los tonos locales como la *luz emergente*, de manera que ambos aparecen, pero no se mezclan, sino que actúan por áreas (allí donde la *luminosidad objetual* se evidencia se pierde la *luz emergente* y viceversa). Tal sugerencia plantea una cuestión de fondo: ¿existe entonces una especie de regla que articula las representaciones gráficas monocromáticas en base a la elección del

elemento lumínico a representar? Es decir, ¿reproducir ya sea la *luminosidad objetual*, ya sea la *luz emergente*, exige necesariamente escoger una y excluir la otra?

Es en este momento cuando Zavagno nos remite a uno de los experimentos de Gilchrist y su colega Jacobsen, por su relación con lo expuesto hasta el momento. Nosotros reproduciremos dicho experimento partiendo de la descripción que Baxandall hizo de él:

*(...) construyeron dos habitaciones en miniatura, idénticamente amuebladas. Una habitación y su contenido fue pintada uniformemente con blanco mate, la otra de negro mate: la pintura mate y uniforme de ambas aseguraba que el patrón de simulación en la retina estaba causado por una iluminación diferente dentro de cada habitación y no por la diferente calidad local de la superficie reflectora, color o textura. Las habitaciones eran mundos de pura sombra y sombreado. Podían contemplarse a través de unos pequeños agujeros en una pared, diseñados para evitar la visión de fuentes de luz eléctrica. Nadie tuvo demasiada dificultad en reconocer que cada habitación era uniforme en cuanto al tono de superficie, ni en concluir que una era blanca y otra negra (o quizá gris oscuro). Pero, por supuesto, la habitación blanca era mucho más brillante que la negra y reflejaba un total de luz mucho mayor: este hecho daba lugar a la manipulación. Gilchrist y Jacobsen "(...) bajaron la intensidad de la fuente de luz en la habitación blanca y la aumentaron en la negra, hasta tal punto que la habitación negra reflejaba más luz que el grado correspondiente en la blanca (...)". Aún así, todos seguían viendo la habitación blanca como blanca, la negra como negra, incluso aunque la de color negro presentara un estímulo más brillante tanto en su conjunto como en cada una de sus partes.*<sup>703</sup>

Además, todos los sujetos reconocieron la homogeneidad en la *reflectancia* de los objetos presentes dentro de las habitaciones y no tuvieron problemas en identificar el nivel de iluminación relativa, que aproximadamente correspondía con el real. En la conclusión extraída se estimaba que, por lo tanto, era posible distinguir los márgenes de los objetos sin necesidad de recurrir a los colores objetuales, la estructura se perfilaba sencillamente gracias a los cambios de *luminancia* ocasionados por el volumen de los objetos, y se percibía como gradientes de iluminación. Lo que a su vez validaba la posibilidad de estudiar mediante la observación visual y por separado la *luminancia* y la *reflectancia*.

Desde el punto de vista perceptivo el experimento de Gilchrist y Jacobsen mantiene importantes paralelismos con las indagaciones de Zavagno y Massironi, pues estos últimos analizan la relación entre las variaciones físicas de *luminancia* y *reflectancia*, y su percepción fenomenológica como variaciones de *claridad* y *brillantez*, sólo que lo hacen en base a

---

<sup>703</sup> BAXANDALL, *Op. Cit.*, p.81.

representaciones gráficas monocromáticas.<sup>704</sup> La diferencia estriba en la causa que da lugar a las variaciones de *luminancia*. En el experimento de las habitaciones, las variaciones de *luminancia* dependen de la iluminación y la disposición espacial de los objetos (manteniéndose las constantes de *reflectancia*); mientras que en el experimento con las estampas, siendo el material icónico sometido a observación bajo una iluminación uniforme, las variaciones de *luminancia* dependen sólo de los cambios de *reflectancia* que el artista interpreta y reproduce por medio del claroscuro. Aún así, en ambos casos y con independencia del tipo de variaciones físicas que diesen lugar a la iluminación aparente de la escena, su consecuencia fenoménica fue interpretada por los sujetos como una variación de *claridad*.

Pero como ya sabemos, la *brillantez* también es susceptible de ser reproducida con medios gráficos (pensemos en un grabado oportunamente trabajado, o en una fotografía). Al respecto, Zavagno conjetura la posibilidad de obtener igualmente sensación de *brillantez* a través de un experimento de simulación como el de Gilchrist, pero en el que el elemento a controlar sea la *reflectancia*. La teórica versatilidad de tales procesos, - en los que bien sea a través de la *luminancia* o de la *reflectancia* se pudiesen obtener indistintamente impresiones de *claridad* o *brillantez* - indica que la percepción de luminosidad de una escena no depende tanto de las características del estímulo físico, sino más bien de la interacción entre ellas, del modo en que se articulen.

Teniendo en cuenta las conclusiones a las que llegó Zavagno, nos gustaría añadir un último apéndice, desde la perspectiva del grabador (que evidentemente es la nuestra). La deducción personal que extraemos tras la revisión de sus experimentos es que históricamente y por norma, el artista ha tendido a sintetizar la información y distribución lumínica de sus imágenes, con objeto de facilitar la comprensión de sus representaciones gráficas. Y que, salvo en casos como el del grabado de las plumas de Bewick (donde priman los valores lumínicos propiamente objetuales), normalmente se ha escogido potenciar el efecto de la luz sobre la volumetría. Esto es, la *claridad* antes que la *brillantez* porque, por lo general, la primera aporta mucha más información morfológica, y sobre todo espacial, que la segunda. Lo que no quiere decir que la representación de ambas al unísono sea incompatible, aunque sí mucho más compleja. No obstante, se represente o no la *brillantez* de los objetos, lo que sí es cierto es que la iluminación de una escena debe responder a una lógica respecto a la fuente según la cual

---

<sup>704</sup> Cfr. ZAVAGNO y MASSIRONI, "La Rappresentazione della luce nelle opere d'Arte grafica", *Art. Cit.* p. 162



exista una correspondencia entre las variaciones de *claridad* percibida, esto es, entre las áreas en sombra y la dirección de la luz. Pues tergiversar la *brillantez* de los tonos locales puede modificar la apariencia de una escena, pero no su volumetría. Mientras que si se produce una incongruencia en la representación de la *claridad* inevitablemente repercute en la estructura del objeto.

## **Experimento 2**

En esta ocasión Zavagno centra su interés en la problemática de la representación gráfica de elementos que, sin serlo, actúan como si fuesen focos lumínicos. Es decir, de aquellas superficies o regiones espaciales que parecen emitir luz. Zavagno parte de la base de que si la percepción de la dimensión fenoménica de la luz ha estado poco estudiada, aún menos lo ha estado el estudio explícito de la percepción de la *luminosidad*. Gilchrist, también trabajó sobre la misma cuestión (esta vez en compañía de otro colega, Bonato), sólo que no en el caso concreto de su representación, sino de su percepción visual directa. En sus estudios, Gilchrist exponía que el que una superficie pareciera emitir luz mantenía una estrecha relación con el blanco presente en la escena. Concluyendo que para que se produjese tal efecto y un objeto apareciera como *luminiscente* a la vista, el brillo de su superficie debía ser sustancialmente más claro que la intensidad de dicho blanco. No obstante, existen diversos indicios que contribuyen a que la representación de tal fenómeno parezca verídica. Tal y como el mismo Zavagno considera<sup>705</sup>:

*Con el término “luminosidad” podemos referirnos a diversas experiencias fenoménicas, a la de la luminiscencia, por la cual una superficie parece auto-luminosa, a la de un rayo de luz dirigido que aparece como suspendida en el vacío, [o] a una irradiación, un punto de luz que se expande y se pierde en todas direcciones. (...) el límite entre luminiscencia y luminosidad, entendida como proceso de irradiación, no es preciso. No obstante, dichas experiencias fenoménicas se pueden diferenciar, si se parte del hecho de que la luminiscencia está ligada a la percepción de superficies, mientras que la luz irrigada se expande en un espacio “vacío”, no es una cualidad de la que está dotada una superficie determinada, sino un objeto inmaterial en sí mismo.*

Precisamente el propósito de análisis de este segundo experimento será la *irradiación* que producen las superficies autoluminosas, como son las *aureolas*. La *aureola* es, en esencia, la representación irreal de una fuente de luz que, careciendo de un motor de emisión lógico, se manifiesta como entidad autónoma. Como bien señala Zavagno, la *aureola* ha sido un recurso ampliamente utilizado a lo largo de la Historia del Arte en occidente cuando se ha querido

---

<sup>705</sup> *Ibidem* p.167

expresar la presencia de algún tipo de entidad divina que escapa a la razón, convirtiéndose en un elemento estrechamente vinculado a la simbología de la luz<sup>706</sup>. No obstante, su carga icónica no ha impedido que el artista trabaje la representación de la *aureola* como si de una fuente de luz real se tratara, pues debe parecer que ciertamente *irradia* luz. La hipótesis de este experimento consistía en tratar de establecer los factores que hacen que la representación de tales *aureolas* sea considerada perceptivamente verosímil. Nuevamente se decidió escoger la obra gráfica monocroma como objeto de estudio, presuponiendo que, al no poseer color, se evidenciarían mejor los aspectos estructurales de la luz que interesaban ser analizados. Más concretamente estampas pertenecientes al periodo renacentista y pos-renacentista.

Para este experimento, Zavagno comenzó identificando aquellos indicios vinculados con la representación de las *aureolas* que, bajo su criterio personal, consideró más distintivos:

- *Irradiación (irraggiamento)*: entendida como un punto luminoso que resplandece en todas direcciones por igual.
- *Expansión rectilínea (rettilinearità)*: los rayos luminosos siguen un camino recto.
- *Intercepción (intercettazione)*: si un objeto sólido interrumpe el camino del rayo luminoso se producen sombras.
- *Reflexión completa (riflessione completa)*: algunas superficies pulidas reflejan los rayos de forma que se convierten en auténticas fuentes de luz.
- *Difracción (diffrazione)*: los bordes de una pantalla o de una hendidura iluminada desde atrás aparece contorneada de franjas de interferencia que pueden tomar la forma de halos concéntricos.

Se suponía entonces que, a mayor concentración de dichos indicios, mayor verosimilitud. Así se distinguieron tres tipos genéricos de *aureolas*. Unas en las que la luz se representa convencionalmente y que por lo tanto no presentan ningún tipo de indicio de autoluminiscencia. Otras que, aunque *a priori* no son luminosas, relucen porque tienen la capacidad de reflejar la luz física (es el caso de las *aureolas* doradas). Y un tercer tipo en el que las aureolas se conciben como fuentes de *irradiación* de luz. Este era el caso de estudio. Aquí los sujetos que participaban en el experimento debían opinar acerca de la credibilidad de la luz representada en las estampas en las que aparecían *aureolas* de la última clase. El material sometido a

---

<sup>706</sup> Esta idea también la trabajó en un artículo que publicó en el 2002, titulado "Immagini di luce. La rappresentazione della luminosità nell' arte religiosa". ZAVAGNO, "Immagini di luce. La rappresentazione della luminosità nell' arte religiosa", *Art. Cit.*, pp. 29-51.

examen estuvo compuesto de veintitrés estampas escogidas de mutuo acuerdo entre Zavagno y Massironi, quienes procuraron hacerlo seleccionando ejemplos que reflejasen la pluralidad en cuanto a fórmulas de representación de las *aureolas*. Representaciones que, no en vano y a pesar de las distintas soluciones gráficas, mantenían en común el uso de rayados irregulares (generalmente compuestos por segmentos negros que irradiaban rectilíneamente, y que por un lado delimitaban el nivel de resplandor y, por otro, acentuaban el efecto de contraste simultáneo de las zonas blancas para que pareciesen aún más luminosas). Como en el experimento anterior, las estampas se subdividieron en tres grupos heterogéneos compuestos por grabados de Agostino Carracci, Federico Barocci y Alberto Durero y Lucas Van Leyden, (de las que reproducimos algunos ejemplos).



290. Agostino Carracci, *Madonna y Niño sentados sobre la luna*, 1589. Buril.



291. Alberto Durero, *Descendimiento al Limbo*, 1512. Buril.



292. Lucas Van Leyden, *Sant'Antonio*, 1521. Buril.

La pregunta formulada a los sujetos que participaban se limitaba a cuestionar qué representaciones les parecían más luminosas atendiendo exclusivamente a las propiedades de irradiación de las *aureolas* y no al conjunto de valores de la escena en relación al claroscuro o la presencia de otras fuentes de luz. Para ello se les pedía valorar cada una del 1 al 10, donde 10 correspondería a la máxima sensación de luminosidad. Los resultados obtenidos revelaron que, aquellas imágenes en las cuales el tratamiento de las *aureolas* producía mayor sensación de luminosidad, con frecuencia presentaban varios de los indicios que Zavagno había señalado antes de comenzar el experimento, al tiempo que surgían nuevos elementos a tener en cuenta. Las características comunes a todas las representaciones fueron:

- *Irradiación*: propagada desde un área central que enmarca el rostro del santo o divinidad.
- *Expansión rectilínea*: como la anterior, resultó ser una característica constante entre las estampas con mayor valoración.
- *Trazos intermitentes y márgenes irregulares*: se evidenció como un factor común entre las imágenes que se consideraron como más luminosas. En ellas el contorno de la *aureola* era inestable y sus trazos irregulares. Lo que daba lugar a una especie de pulsación continua, construida a base de pequeños segmentos, que se contraponía a la fórmula medieval que concebía la *aureola* como un círculo perfectamente cerrado y uniforme en su perímetro.
- *Contornos abiertos*: que integran la forma de la *aureola* con el fondo, haciendo que la luz emanada por ésta se incorpore a la atmósfera de conjunto.
- *Contraste*: entre el área iluminada y el fondo, independientemente del momento en que transcurra la acción, ya sea de día o de noche. Si bien cuando se trata de una escena diurna el contraste es mucho más débil y los trazos tienden a perderse.
- *Halos concéntricos*: su relación con el fenómeno de la difracción aporta mayor naturalismo.

### **Conclusiones generales derivadas de los dos experimentos:**

En relación a la percepción y representación del fenómeno lumínico en la estampación gráfica, Zavagno y Massironi llegaron a una serie de conclusiones a raíz de los dos experimentos descritos. Una de ellas genérica, para ambos, y otras dos exclusivas para cada uno de sus experimentos. La primera de ellas, que además afecta a las sucesivas, fue la siguiente<sup>707</sup>:

*Como conclusión de este estudio se puede decir que la evidencia fenoménica de la luz, entendida como luz emergente y luz irradiada, está en estrecha relación con el papel que tienen los márgenes en la dinámica perceptiva en general, y en particular con aquellos que atañen a la percepción de claridad y de brillantez.*

Lo que quiere decir esto es que el grado de presencialidad lumínica, tanto de la *luz emergente* como de la *irradiada*, depende de la forma en que se trabajen los límites visuales que se establecen entre las áreas de luz y sombra, de su intensidad tonal y también de su nivel de definición. Ya que el tratamiento que se le dé a la transición entre las áreas iluminadas y en

---

<sup>707</sup> Op. Cit. p.183

sombra, es decir, a sus márgenes, será determinante para la explicación y credibilidad de dichas luces.

La construcción de la sombra siempre depende de los márgenes del objeto que la causa, y su correspondencia con ellos es una fuente inestimable de información acerca de la morfología de dicho objeto y su posición en el espacio. Por eso en el caso de la *luz emergente* resulta esencial la función que desempeña la sombra. Pues es a partir de la interrelación entre la iluminación y las sombras propias y arrojadas cuando se establece la coherencia espacial y perspectiva entre el claroscuro y los objetos representados. Si bien entre las sombras propias y las arrojadas, son estas últimas las que más contribuyen a evidenciar el aspecto fenoménico de la luz; ya que, si las sombras propias son importantes morfológicamente hablando (porque muestran la volumetría del objeto), las sombras arrojadas lo son en lo tocante a la *luz emergente* (porque son las que mejor explican las características y posicionamiento de la fuente iluminante). Y es que, mientras las sombras propias quedan circunscritas a las superficies de los objetos, las sombras arrojadas, al separarse de la forma, se constituyen como atributos independientes. De ahí que la *luz emergente* vaya ganando en autonomía conforme más numerosas y evidentes sean las sombras arrojadas (esto es, cuanto más extensión ocupen y más se incremente el contraste de los márgenes que separan las zonas claras de las oscuras). Pues se entiende que si la sombra llena un lugar en el espacio, visualmente hablando, los espacios opuestos serán los que ocupe la luz, su eterno contrario. En cualquier caso, tanto la forma como la intensidad de las sombras se estructuran en el espacio en base a las pautas que marca la relación entre la iluminación y los objetos que componen la escena. Lo que a su vez implica que entre las propias sombras se establezca un sistema de representación interno que organiza la coherencia tonal de éstas en relación a su desarrollo espacial. Este sistema redundo en lo que Zavagno denominó como *contraste organizado* (*contrasto organizzato*<sup>708</sup>); fórmula según la cual, si se modifica el contraste en una región determinada de la imagen, debe modificarse igualmente en el resto de las regiones<sup>709</sup>.

---

<sup>708</sup> *Ibidem* p.183

<sup>709</sup> Según el propio Zavagno, estas observaciones han su sustento en el trabajo de S. S. Bergstrom, quien también investiga en el campo de la percepción. Bergstrom propuso que la imagen retiniana se podía descomponer en tres: una imagen de la reflectancia, otra de la iluminación y una última de las formas tridimensionales. Tomando como este modelo como referente Zavagno pensó que si, además, a éstas imágenes se les añadiese otra que contuviera las sombras proyectadas, se conseguirían las condiciones ideales para la aparición del agente iluminante. Cfr. **BERGSTRÖM**, S. S. "Common and relative components of reflected light about the illumination, colour, and three dimensional form of objects". *Scandinavian Journal of Psychology*. 1977, N° 18, pp.180-186.

Igualmente importante es el papel que juegan esos márgenes a los que hacía referencia Zavagno en la *luz irradiada*. En esta clase de luz los márgenes vienen descritos por las líneas oscuras que delimitan las dimensiones de los haces de luz, cuya presencia puede dar lugar a dos interpretaciones diversas: como mera representación de los rayos, o como el espacio oscuro que se insinúa entre las radiaciones. Así mismo, dichos márgenes actúan como tránsito entre el área iluminada y el fondo. El rayado además hace las veces de agente expansivo, contribuyendo al esparcimiento del área iluminada; al tiempo que condiciona y determina la relación entre el área irradiada y el fondo (que más que apreciarse como un elemento situado detrás de la aureola, se percibe como construido alrededor de ella).

Finalmente, Zavagno cierra su estudio sobre *La Rappresentazione della luce nelle opere d'Arte grafica* con las siguientes consideraciones:

*Concluderemo por tanto que, a nivel figurativo, se pueden distinguir situaciones en las cuales se ve luz de situaciones en las que sencillamente hay una escena, que en cuanto a visible, necesita ser iluminada; pero si la presencia fenoménica de la luz se da también en el espacio tridimensional real, o si se da en el mismo modo en que es individualizada por la percepción de la luz en imágenes acromáticas, es un cosa todavía por verificar.*

De todo lo expuesto subrayamos la importancia de la sombra como elemento imprescindible en la percepción del fenómeno lumínico, así como lo determinante de la relación que mantiene con las áreas iluminadas. Una relación que en la obra gráfica, como hemos podido observar, se sostiene en la construcción y estructuración del claroscuro; el cual, en último término, es mediador esencial en la presencia y visualización de la luz como entidad autónoma.

#### **Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of photography**

Por correlación temática, las conclusiones extraídas de los experimentos anteriores nos llevan a exponer otro de los estudios de Zavagno y Massironi: *Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of photography*. En este caso los investigadores, en lugar de trabajar sobre la problemática de la presencia de la luz, se ocupan de profundizar, por un lado, en el proceso por el cual el artista gráfico, previa aparición de la fotografía, fue capaz de traducir la experiencia del color a la monocromía de la escala de grises en sus grabados y, por otro, en las implicaciones que el

descubrimiento de los procesos fotográficos tuvieron como agente revelador de las relaciones tonales en las imágenes en blanco y negro.

Pero antes de adentrarnos en este estudio, debemos realizar otro breve inciso para aclarar la terminología que emplearemos. Como indica el autor, la nomenclatura en torno a la luz, sus comportamientos y su percepción visual es ambigua y enredosa. Así, el significado de una misma palabra puede variar a razón de la perspectiva desde la que se aborde la cuestión lumínica: física o fenoménica (entendida esta última como manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de percepción). Como ya sabemos, el objetivo de Zavagno es indagar en el aspecto fenoménico de la luz; y precisamente, para evitar confusiones, es él mismo quien comienza especificando el significado de las palabras que va a utilizar. La cuestión es que, en muchos casos, incluso entre los mismos investigadores encontramos contradicciones léxicas. Dicha imprecisión se extrema cuando además se trata de traducir conceptos de un idioma a otro. Tengamos en cuenta que ninguno de los estudios de Zavagno que comentamos se encuentra traducido al castellano. El anterior fue escrito en italiano, el que ahora exponemos, en inglés.

Los términos que resultarán fundamentales en el presente análisis ya aparecen especificados en el título del experimento: *lightness* y *brightness*. Su definición es complicada, pues normalmente no se suele diferenciar entre ellos cuando se habla del aspecto acromático de una superficie. Sin embargo para Zavagno tal diferencia resulta fundamental y de hecho explica claramente la diferencia entre los términos. No obstante ambas palabras encuentran la equivalencia de sus significados en el anterior estudio. Así, para el investigador italiano, *lightness* se correspondería con *bianchezza*, es decir, *brillo*; mientras que *brightness* equivaldría a *chiarezza*, que nosotros tradujimos como *claridad*. Recordemos (siempre según Zavagno y en el ámbito fenoménico): el *brillo* responde a la percepción de una propiedad física de las superficies acromáticas que se relaciona con la reflectancia, y que si hablásemos de superficies coloreadas se mensuraría por la cantidad de “negro” que comportase el color. En cambio, la *claridad* describe la experiencia perceptual de la *intensidad luminosa*, es decir, la impresión de la cantidad de luz que recae sobre un objeto.

En esta ocasión Zavagno explicita tres casos habituales en los que se podría dar dicha experiencia: la experiencia de *luminosidad* (por ejemplo cuando miramos al sol), la experiencia de *iluminación ambiental* (por ejemplo una habitación luminosa en contraste con una oscura) y la experiencia ante una *superficie iluminada* (en la que se perciben sombras arrojadas,

sombreados, luces altas...) <sup>710</sup>. Zavagno tratará de deducir las implicaciones derivadas de la percepción de esta última.

No obstante, el *brillo* y la *claridad* correspondientes a una escena se muestran a la vista como un todo, único e inseparable. Compete a la capacidad cognoscitiva la labor de identificar cuándo un tono es propio de la superficie observada y cuándo es producto de la iluminación (es lo que el gestalista Koffka definió como *phenomenal scission* <sup>711</sup>). Emplearemos el mismo ejemplo que utiliza Zavagno para explicarlo. Pongamos un tablero de ajedrez (de dos tonos de gris) con tres bolas encima (una blanca, otra negra y otra de un gris intermedio); existirían cinco niveles de luminosidad local propios de las superficies que observamos (tres grises, blanco y negro). Luego, estaríamos viendo cinco niveles de *brillantez*. Ahora sumémosle a la escena la iluminación. La escala de grises se multiplica, ya no observaríamos sólo superficies acromáticas homogéneas (de hecho, nunca lo haríamos, pues visualmente sería imposible), sino un amplio abanico de tonos producto de las sombras ocasionadas por la iluminación al recaer sobre los volúmenes. Estaríamos hablando entonces de lo que Zavagno denomina como *claridad*.

Ahora bien, entrando en materia: el estudio de Zavagno que tenemos entre manos se centra en comprender cómo los grabadores que desarrollaron su labor previa aparición de la fotografía hicieron frente a la traducción de lo que veían al blanco y negro del lenguaje gráfico, valiéndose tan solo de su percepción directa. Como sabemos, con la aparición de los medios de reproducción fotomecánicos el Grabado consiguió exonerarse de su función mimética. Pero antes, la producción gráfica seriada había sido de una competencia exclusivamente suya. De hecho, gran parte de las estampas que hoy se conservan de este periodo *prefotográfico*, vamos a denominarlo así, se dedicaron a la reproducción de obra pictórica o bien de escenas históricas de las que se quiso dejar constancia visual. Pensemos sino en la cantidad de grabadores que Rubens tenía a su alrededor con la finalidad de difundir su obra pictórica, o en la cantidad de escenas bélicas que reprodujo Callot. Parece entonces incuestionable que la

---

<sup>710</sup> Las correlaciones terminológicas con los vocablos ingleses originalmente empleados son las siguientes: *luminosidad* (*luminosity*), *iluminación ambiental* (*ambient illumination*) y *superficie iluminada* (*surface illumination*).

<sup>711</sup> El problema de la percepción de la luz y el color y sus interacciones es ampliamente estudiada por Kurt Koffka, en su célebre *Principles of Gestalt Psychology*, concretamente en el capítulo IV, titulado "The environmental field: the constancies". Cfr. **KOFFKA**, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company, 1935. Disponible en red en Google Books [en línea]. Traducción: *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós, 1973.



verosimilitud y el realismo de la copia respecto al original debía ser un valor a tener en cuenta en este tipo de estampas divulgativas. Ivins pone de relieve la importancia de estos requisitos cuando analiza el cambio que supuso la incorporación de la imagen fotográfica<sup>712</sup>:

*Al parecer, el primer libro ilustrado con fotografías reales fue The pencil of Nature (El lápiz de la Naturaleza), obra publicada por el propio Fox Talbot en 1844. Sus ilustraciones eran calotipos montados sobre las páginas. En 1847 hizo su aparición Annals of the Artists of Spain, de William Stirling, libro gracias al cual el mundo de habla inglesa descubrió a Velázquez, El Greco y Goya. El cuarto tomo, del que sólo se imprimieron veinticinco ejemplares, contenía una serie de calotipos de pinturas y grabados, los calotipos hechos por Talbot. Este libro, por el método de ilustración empleado, se considera la piedra angular de toda la moderna crítica de arte, pues contenía las primeras imágenes gráficas exactamente repetibles sobre obras de arte, imágenes que podían aceptarse como evidencia visual de algo más que la mera iconografía. Ya no era necesario confiar en la exactitud de las observaciones ni en la pericia de dibujantes y grabadores. Estas informaciones no sólo eran impersonales sino que reflejaban la personalidad de los artistas autores de los objetos que reproducían.*

En todo caso, y a pesar de los esfuerzos que muchos grabadores hicieron por trabajar desde un estilo lo más adusto posible, fue inevitable que el autor prefotográfico dejase huella en sus imágenes. Pues de una u otra forma, aunque sólo fuese por habilidad técnica o a causa de la percepción personal que implicaba el hecho de la interpretación gráfica (y aquí está el quid de la cuestión), sus estampas nunca llegaron a alcanzar la objetividad que más tarde proporcionaría la fotografía. Cuáles eran las premisas que guiaban al grabador en la traducción de una imagen a color en una monocroma es la cuestión que Zavagno sometió a análisis. Ilustraremos con los mismos ejemplos que él utilizó para plantear el problema: un cuadro de Pieter Bruegel el Viejo, *The land of Plenty* (1567), la misma imagen libre de saturación cromática y un grabado presumiblemente de Pieter Balten que reproduce dicha obra.

Entre la imagen a color, la imagen en blanco y negro y la estampa notamos que existen sustanciales diferencias. Curiosamente, lo primero que nos llama la atención de la estampa es que la imagen se encuentra invertida, una circunstancia que seguramente el grabador no tuvo en cuenta durante el proceso de elaboración de la plancha. Pero al margen de esta particularidad, y de las más o menos notorias diferencias estilísticas, el grueso de las discrepancias atañe a la representación de la luz.

---

<sup>712</sup> IVINS, *Op. Cit.*, p.176.



293. Pieter Bruegel el Viejo, *The Land of Cockaigne*, 1566. Óleo sobre tabla.



294. Pieter Bruegel el Viejo, *The Land of Cockaigne*, 1566. Blanco y negro.



295. Pieter Balten? Grabado según *The Land of Cockaigne* de Pieter Bruegel.

Zavagno ya apuntaba este hecho en sus estudios preliminares. Bien es cierto que la estructura tridimensional propuesta por Bruegel difiere ligeramente de la interpretación que hiciera Balten, aunque la tergiversación de su claroscuro no es tan drástica como la que afecta a los colores al pasar a la gama de grises. De hecho, la luminosidad local, que sería el indicio de que existió un color determinado, desaparece. Apoyándonos en la imagen acromática del cuadro de Bruegel en comparación con la interpretación gráfica, podemos apreciar cómo Balten obvió la luminosidad de los colores (el *brillo*). Si nos concentramos en un detalle de la imagen, por ejemplo los pantalones de los personajes, vemos cómo los colores iniciales (rojo, rosa y pardo) en la imagen en blanco y negro adquieren tonos de gris diversos, a pesar de que sean cercanos entre sí; en cambio, en el grabado desaparecen en su práctica totalidad. En él todos los objetos representados podrían ser del mismo color. La pregunta obligada sería ¿qué llevó al grabador a ignorar la posibilidad de mostrar las diferencias cromáticas de la escena? A lo que Zavagno contesta: *La respuesta implica razones culturales, técnicas y por supuesto, perceptivas*<sup>713</sup>.

La primera apreciación se refiere a las diferencias derivadas de la técnica, que afectan a la representación lumínica y mantienen estrecha relación con los instrumentos empleados. La imagen en blanco y negro de la obra muestra unos degradados tonales suaves, formados por el punteado de su impresión pero siempre por debajo de la agudeza visual. Sin embargo, en el grabado dichas transiciones son más duras. Tal y como advierte Ivins al respecto<sup>714</sup>:

*(...) los antiguos tenían a su disposición todos los materiales y todas las técnicas básicas que se necesitan para realizar muchas clases de impresos. (...) Sin embargo, con la fotografía llegamos a un tipo de impresión imposible de conseguir antes del siglo XIX, y por una razón: la fotografía, en lugar de basarse en sencillas técnicas manuales y en materiales conocidos desde tiempo inmemorial, se basaba en progresos muy recientes de la física y, sobre todo, de la química.*

Las gradaciones tonales permitidas por las técnicas calcográficas, por muy sutiles que los antiguos maestros quisieran realizarlas, eran producto de una trama visible. Y aunque se derrochó habilidad técnica en el tratamiento del claroscuro, consiguiéndose las más ricas variaciones tonales posibles, hasta el siglo XVIII (cuando aparecen nuevas técnicas como el

---

<sup>713</sup> *The answer involves cultural, technical, and of course perceptual reasons.* Cfr. **ZAVAGNO**, Daniele y **MASSIRONI**, Manfredo. "Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of photography" [en línea]. *Perception* [Revista digital]. Londres: Pion Ltd., 2006. vol. 35, nº 1, p. 91-100. Disponible en web: <<http://www.perceptionweb.com/perabs/p35/p5346.html>> [consulta: 6 de febrero de 2006]

<sup>714</sup> **IVINS**, Op. Cit., p.169.

aguatinta o la mezzotinta) existió una limitación materialmente insuperable que permitía manipular sólo un número restringido de tonos dentro de la escala de grises. Porque por mucho celo que se pusiera en la producción de sus grises (se sabe de la existencia de litógrafos que se ayudaron incluso de lupas para realizar sus dibujos tramados), éstos se realizaban a base de distintas texturas y entramados, por lo que los degradados tonales siempre se mantenían por encima del umbral perceptual resultando visualmente evidentes. De hecho, ningún grabador del siglo XVI habría imaginado tener a su alcance métodos gráficos que permitiesen un tratamiento del clarooscuro tan definido y preciso (en el caso de copias respecto a un original) como el que proporcionaría la fotografía siglos más tarde. En este sentido la agudeza visual condiciona sustancialmente la percepción de la obra gráfica *prefotográfica*. Es un problema de la relación física entre el tamaño de la pieza y la distancia ideal desde la que el espectador la observa. Una obra pequeña implica un acercamiento intimista y visualmente más cercano que una obra de dimensiones mayores, en la que los detalles pierden importancia integrándose en el conjunto. Esto influye inevitablemente en la percepción de las gradaciones tonales de la obra gráfica, cuyo tamaño condiciona la relevancia visual de su tratamiento (tramas, texturas...), que siempre será más evidente en una estampa que en obras mayores<sup>715</sup>.

En cualquier caso, se aprecie o no su tratamiento, la riqueza tonal resulta indispensable para una recreación verosímil de la realidad, como demuestra el siguiente ejemplo que propone Zavagno: la comparación entre la estampa del *Ponte Fabricio* de Piranesi y una fotografía actual del mismo escenario. Al visualizar las imágenes juntas se puede observar cómo Piranesi reproduce más detalles de aquellos que a primera vista son apreciables, pero no representa la luminosidad de los tonos locales. Aunque si nos fijamos en el ejemplo anterior (el grabado de Balten), y teniendo en cuenta la intención realista de ambos, notamos cómo en la estampa de Piranesi el tratamiento del entramado gráfico es más acertado, pues se reserva un tipo de trazo para la representación de según qué elemento (uno para la consistencia del puente, otro para las rocas que aparecen en primer plano...), al tiempo que amplía la escala de grises.

---

<sup>715</sup> Aunque por supuesto siempre existen excepciones, pensemos sino en las grandes composiciones gráficas que realizaron algunos grabadores, como el *Arco triunfal* de Dürero de casi tres metros de ancho por unos tres y medio de alto.



296. Piranesi, Giovanni Battista. *Veduta del Ponte Fabrizio oggi detto Quattro Capi*, 1756. Buril.



297. Vista del puente.



298. Vista del puente. Blanco y negro.

A lo largo de nuestra investigación hemos venido observando que, desde los inicios de la creación plástica, el problema de la *forma* y su construcción ha sido constantemente debatido desde todas las áreas, ya sea la pintura, la escultura o el dibujo; en cambio la cuestión del color ha permanecido reservada al campo de la representación pictórica. Como ya deducía Zavagno en su anterior trabajo al referirse al paso del color a la monocromía en la obra gráfica, parece ser que la disyuntiva a la hora de escoger qué condicionante lumínico se representaría (si el *brillo* o la *claridad*) era inevitable. Y que a pesar de que en una misma obra gráfica se pudiesen dar ambas, la tónica general era que una prevaleciese sobre la otra.

Incluso podríamos precisar más en relación a la mencionada disyuntiva. En aquellas estampas que pretenden la verosimilitud de la escena representada, la interpretación de los valores relacionados con la iluminación a través del claroscuro se revela como una constante necesaria para la construcción de la tridimensionalidad y el espacio. Mientras que si existe alguna información susceptible de ser obviada ésa es la concerniente al color, o en el caso de las imágenes monocromas, a la iluminación objetual, el brillo. Una circunstancia verificable tan



solo con echar una ojeada histórica a la creación gráfica *prefotográfica*. En proporción al grueso de aportaciones, los ejemplos de obra gráfica en los que se dan indicios sobre la luminosidad local de las superficies constituyen una minoría.



299. William Hogart, *Marriage a la Mode* (portfolio de 6 estampas), 1745. Aguafuerte y buril.

Las primeras excepciones sobresalientes las encontramos ya entre los grabadores del s.XVIII, cuando los pintores comienzan a interesarse en profundidad en las técnicas calcográficas e investigan sobre sus cualidades pictóricas en relación a la mancha. Zavagno propone en este caso revisar la serie de seis estampas que conforman la serie *Marriage a la Mode* (1745). Un grupo de grabados que reproducen cuidadosamente los óleos de William Hogart y de cuya producción se encargó un grupo de experimentados aquafortistas franceses, que emplearon el aguafuerte combinado con las nuevas técnicas del aguainta y la mezzotinta. El tiempo invertido y la meticulosidad en el tratamiento de las matrices, junto a las cualidades texturales que ofrecían estos novedosos procedimientos, permitieron crear un amplio abanico de medios tonos con una resolución en la que apenas se apreciaba su constitución gráfica y que perceptivamente podría considerarse por debajo del umbral de la visión.

Los métodos empleados para la realización de este grupo de grabados fueron comunes en la época comprendida entre 1780 y 1870. No obstante, llegado el último cuarto del siglo XIX los procedimientos utilizados por los artistas gráficos de entonces encontrarían una afortunada simplificación y economía de medios con la aparición de los métodos de reproducción fotomecánicos. Los experimentos fotográficos iniciales se deben a la búsqueda de nuevos recursos aplicables a la reproducción gráfica. De hecho, uno de los grandes logros tecnológicos del XIX sería el descubrimiento de una metodología que permitiese la reproducción de fotografías impresas. Niepce ya investigaba en la década de los años veinte las propiedades fotosensibles de determinadas sustancias y la forma de aplicarlas para conseguir imágenes estables y reproducibles. En 1826 consiguió su mejor resultado, había logrado copiar un grabado del *Cardenal D'Amboise* a través de procesos fotográficos, convirtiéndose en el primer intento exitoso de reproducción fotomecánica. Y aunque dicho proceso aún no permitiese reproducir las escalas tonales, se constituyó como la versión primigenia del fotograbado. Años más tarde, tras nuevos experimentos, Henry Fox Talbot patentaba el *Photogravure* (1858). En 1879, el vienés Karl Klic hizo algunas modificaciones logrando una reproducción comercial de calidad. En 1890, con la aplicación del sistema a los rodillos de la imprenta rotativa, se inventaba el *rotograbado* que finalmente sería sustituido por la velocidad y economía del *offset* litográfico.

*Una vez que la fotografía y los procesos fotográficos se apoderaron de la información visual arrebatándola de las manos de grabadores de interpretación, los artistas se encontraron de pronto liberados de toda exigencia de verosimilitud en su expresión y sus diseños.<sup>716</sup>*

---

<sup>716</sup> *Ibidem* p.231



300. Joseph-Nicéphore Niepce, reproducción fotomecánica de un grabado anónimo del *Cardenal D'Amboise*, 1826.

El *shock* que la revolución fotográfica supuso para los artistas llevó a que algunos creadores se sintieran desorientados ante el devenir del arte. Un futuro que se creía especialmente incierto en lo relativo a las técnicas de seriación gráficas, a las cuales se les había arrebatado la función que, se suponía, fundamentaba su razón de ser, la reproducción. Sin embargo, hoy no sólo el arte gráfico sino incluso la fotografía han encontrado su hueco en el panorama artístico, constituyéndose ambas como medios de expresión artística de primer orden.

La aparición de la fotografía supuso para los creadores un auténtico muestrario en el que encontrar ejemplos donde se simultaneaban la representación de las distintas luminosidades de las superficies y el claroscuro propio de la iluminación que bañaba una determinada escena. Además, la fotografía conseguía una variedad tonal impensable de manos de un artista gráfico, al que en estos primeros momentos fotográficos aún se le seguían presentando ciertos problemas de incompatibilidades lumínicas. A saber las sombras, cuya representación, tal y como señala Zavagno, no siempre se resolvía con soltura. De hecho la superposición de las dos clases de sombras, la propias y la arrojadas, en muchas ocasiones supuso un auténtico reto. Es más, salvo en los paisajes arquitectónicos, en la mayoría de los casos se evitó la representación de sombras propias y arrojadas a un tiempo. Las sombras propias fueron utilizadas para mostrar la estructura tridimensional de los objetos (forma por degradación) mientras que la sombra proyectada se incluía para acentuar las relaciones de profundidad entre los elementos dispuestos en el espacio. Encontrar grabados anteriores al XVIII en los que se trabaje ricamente ambas vertientes es harto complicado. Lo cierto es que, tal y como subraya Zavagno, durante la etapa inicial de la difusión de la fotografía, pareció evidenciarse el



número de grabadores, adheridos a corrientes realistas, que demostraban una capacidad de homogeneización más desarrollada en cuanto a la comprensión y representación de *claridad* y *brillo*. Zavagno y Massironi concluirán que tal hecho probablemente encuentre su causa en una motivación derivada de la pugna que se entabló con la recién llegada fotografía; queriendo el artista demostrar sus habilidades para la verosimilitud y su destreza en los detalles, e intentando de esta forma salvaguardar la posición que, creía, la fotografía le usurpaba. Nosotros, particularmente, pensamos que la influencia de la fotografía (en blanco y negro por supuesto), debió suponer un auténtico apoyo visual para los artistas del momento. Pues no sólo les mostraba la posibilidad de llegar a un nivel de verosimilitud impensable hasta el momento; sino que, empleada como herramienta gráfica, proporcionaba de un solo golpe una captación exacta y ya gestionada del *brillo* y la *claridad* de la realidad circundante. Un nuevo método de observación que, suponemos, despertaría el interés de la mayoría de los artistas.

Actualmente, con una percepción educada por un bombardeo constante de estímulos fotográficos acromáticos (pensemos tan solo en las imágenes monocromas que todos los días publican los periódicos) nos parece de lo más cotidiano el poder reproducir las dos cualidades fenoménicas que venimos tratando (*brillo* y *claridad*) como una misma unidad de información (*luminancia*). Aunque en su momento, y ahí es donde reside la originalidad que hemos visto en la propuesta de Zavagno, la fotografía debió de resultar una pequeña revolución para la percepción de la luz en el campo de la obra gráfica. Concluiremos con una apreciación de A. Dondis que resumen en buen grado el tema que tratamos:

*La claridad y la oscuridad son tan importantes para la percepción de nuestro entorno que aceptamos una representación monocromática de la realidad en las artes visuales y lo hacemos sin vacilación. De hecho, los tonos variables de gris en las fotografías, el cine, la televisión, el aguafuerte, la mediatinta, los bocetos tonales, son sustitutos monocromáticos y representan un mundo que no existe, un mundo visual que aceptamos sólo por el predominio de los valores tonales en nuestras percepciones. La facilidad con la que aceptamos la representación visual monocromática nos da la exacta medida de hasta qué punto es importante el tono para nosotros, y lo que importa más aún, de hasta qué punto somos inconscientemente sensibles a los valores monótonos y monocromos de nuestro entorno. ¿Cuántas personas se han dado cuenta de que poseen esa sensibilidad? La razón de este asombroso hecho visual es que la sensibilidad tonal es básica para nuestra supervivencia. Sólo cede su primacía ante la referencia horizontal-vertical en el conjunto de las claves visuales que afectan a nuestra relación con el entorno. Gracias a ella vemos el movimiento súbito, la profundidad, la distancia y otras referencias ambientales. El valor tonal es otra manera de describir la luz. Gracias a él, y sólo a él, vemos.<sup>717</sup>*

---

<sup>717</sup> DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen – Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. p.64.



***PARTE II***  
***(PROPUESTA ARTÍSTICA)***



## PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

Esta segunda parte de la tesis la constituye el conjunto de estampas que han sido fruto de las experimentaciones plásticas llevadas a cabo en el transcurso de nuestra investigación. El resultado es, por tanto, dicho conjunto tangible, si bien en estas páginas sólo cabe recoger su reproducción fotográfica, los datos de su catalogación y algunos textos explicativos o interpretativos al respecto.

Las estampas se presentan agrupadas por series, tal como fueron concebidas, y siguiendo el orden temporal de su realización. Cada serie va acompañada de los siguientes textos:

- CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA: una breve explicación de las circunstancias en las que fueron realizadas teniendo en cuenta que todas ellas fueron realizadas en los distintos talleres europeos en las que pude desarrollar diferentes estancias gracias a las ayudas concedidas por la Universidad de Sevilla en relación con la beca FPI que tuve la suerte de disfrutar.
- REFLEXIONES VINCULADAS: algunas pinceladas relativas a los conceptos relacionados con la primera parte de la tesis que, de algún modo, revirtieron en la producción artística de cada serie (relativos al estado actual de la gráfica, la repercusión de su evolución histórica, las metodologías de creación vigentes y las referencias artísticas manejadas).
- PROCESO DE REALIZACIÓN: una escueta explicación del desarrollo técnico de las estampas que componen cada serie.



# 1

## **CLOUDS**

### *Primeros ensayos*

*...la experimentación y la investigación en grabado se mueve, hoy por hoy, en unos términos de versatilidad casi tan amplia como artistas se acercan a su práctica.*

Frase con la que Juan Martínez Moro cierra su libro  
*Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX).*





**CLOUDS** *Primeros ensayos*

FICHA TÉCNICA



Título: *Rorschach's Clouds # 1*

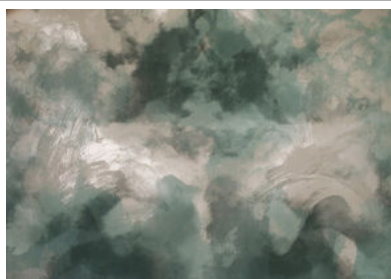
Técnica: Serigrafía.

Formato: 70 x 95 cm.

Papel: Mylar

Edición: 1/1

Año: 2004



Título: *Rorschach's Clouds # 2*

Técnica: Serigrafía.

Formato: 70 x 95 cm.

Papel: Mylar

Edición: 1/1

Año: 2004



Título: *Nube # 1*

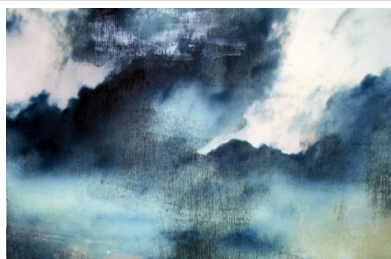
Técnica: Estampa digital y xilografía.

Formato: 43 x 27,5 cm.

Papel: Velvet, Epson

Edición: 1/1

Año: 2004



Título: *Nube # 2*

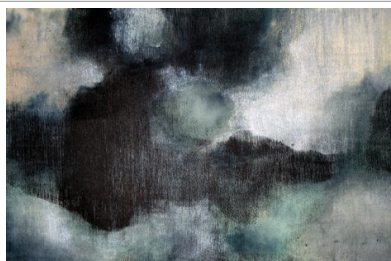
Técnica: Estampa digital y xilografía.

Formato: 43 x 27,5 cm.

Papel: Velvet, Epson

Edición: 1/1

Año: 2004



Título: *Nube # 3*

Técnica: Estampa digital y xilografía.

Formato: 43 x 27,5 cm.

Papel: Velvet, Epson

Edición: 1/1



## **CLOUDS** *Primeros ensayos*

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

Las obras que presentamos ahora se realizaron durante el periodo inicial de búsqueda, estructuración y cimentación conceptual del proyecto de investigación doctoral. Fueron los primeros ensayos llevados a cabo desde la experimentación artística. A través de estas estampas se replanteó la plataforma estética desde la que se venía trabajando, deudora estilística de los manierismos adquiridos durante la etapa de aprendizaje universitaria. Un giro estético con el que se pretendía sentar las bases de un lenguaje plástico original y personal, construido sobre intereses creativos propios.

Este proceso de replanteamiento creativo tuvo lugar a partir de dos experiencias consecutivas muy vinculadas. Primero durante la estancia realizada en el Edinburgh Printmakers Studio; el taller de estampación escocés que visité, siendo ya becaria FPI, durante el verano de 2004. Después en el curso práctico “Impresión Digital y estampación xilográfica: fusión y experimentación” de la Universidad Pablo de Olavide (Carmona, Sevilla), al que asistí tras regresar de Edimburgo.

El viaje a Edimburgo, el cambio de escenario, la experiencia de creación en un contexto diferente, la puesta en contacto con distintos artistas y el trabajo intensivo que llevé a cabo durante esta estancia me hicieron cuestionarme numerosos aspectos de la investigación plástica, tanto estéticos como conceptuales. Esta primera estancia en el extranjero supuso todo un reto a nivel experimental pues, acostumbrada a trabajar con una continuada tutorización, tuve que llevar adelante todo el proceso creativo de forma autónoma. En el Edinburgh Printmakers tuve acceso a las principales técnicas de estampación; grabado, litografía y serigrafía, incluidas sus variantes fotográficas. Allí trabajé con todas ellas, aunque fue la serigrafía el procedimiento que más utilicé. Esta inicial inclinación hacia la serigrafía iría en aumento conforme profundizara en la experimentación plástica, hasta acabar convirtiéndose en el medio de expresión predominante en la obra realizada durante la investigación doctoral.

De vuelta en España, continué con el trabajo comenzado en Edimburgo. En este sentido el curso sobre impresión digital en fusión con la estampación xilográfica resultó muy oportuno. La combinación de dos técnicas tan distintas y las posibilidades de exploración plástica que ofrecía su hibridación eran sumamente interesantes, y de su mezcla surgieron nuevos e inesperados resultados que me ayudaron a ir encauzando la investigación plástica. De hecho, esta mezcla de técnicas de estampación diferentes marcaría un punto de inflexión en la experimentación doctoral y recurriría a ella en posteriores ocasiones.



El ser humano ha tratado de aproximarse al cielo desde tiempos inmemoriales. El significado de los símbolos celestes, la luna, el sol, las estrellas o las nubes, hunde sus raíces en el animismo más primitivo. Las sociedades prehistóricas hicieron del cielo y de los elementos que lo componen objeto de admiración y respeto. Aprendieron que del sol, de su luz, depende la vida, que la luna rige las mareas, que las estrellas se pueden utilizar como guías de viaje y que de las nubes cae el agua que riega los cultivos, o el granizo que los destruye. Son numerosos los testimonios de la importancia cosmogónica del cielo en todas las culturas. Los aztecas, por ejemplo, representaron el cielo en forma piramidal y lo dividieron en trece niveles ascendentes, que iban desde los primeros escalones donde se situaba el firmamento con el sol, la luna y sus estrellas, al último, donde residía su dios supremo; los antiguos pueblos asentados en la isla británica construyeron el misterioso Stonehenge - que muchos estudiosos han interpretado como un arcaico observatorio astronómico - para celebrar sus liturgias al llegar los solsticios; y el cristianismo, como gran parte de las religiones del mundo, hizo del cielo sinónimo de paraíso... El cielo y sus componentes han sido y son, por lo tanto, instrumentos icónicos, metáforas visuales de lo real, y su significación colectiva, matizada, se halla profundamente arraigada en la memoria ancestral de las diversas culturas.

El cielo ha sido constantemente representado en sus dos versiones, la del día y la noche. Pero el ser humano, anclado al plano de tierra, no tuvo una imagen irrefutable del paso del nítido azul de la bóveda celeste a la negrura espacial hasta que en 1961, Yuri Gagarin, el primer hombre en viajar al espacio, pudo observar la tierra iluminada por el sol en contraste con la inmensa oscuridad del universo. Un punto de vista que, sin duda, marcó los parámetros representacionales generales que, históricamente, habían regido la plasmación del cielo en el arte.

Probablemente la imagen simbólica del cielo más representada a lo largo de la historia del arte ha sido en su versión nocturna, la del plano tachonado de estrellas. Mientras que la diurna, se concreta en elementos como el sol, principalmente, o las nubes, y siempre se relaciona, indefectiblemente, con la luz y las ideas asociadas a ella. Las nubes, siempre mutables en sus formas, han resultado mucho menos efectivas como símbolo que el sol, morfológica y simbólicamente rotundo y contundente. Las nubes con frecuencia se han asociado al paisaje y, en consecuencia, a su estudio y representación naturalista (tenemos en mente el apunte del

John Constable *Cloud Study* o los dibujos de nubes de Toba Khedoori que vimos en la Bienal de Venecia de 2009). Son pocas las escenas paisajísticas que no incluyen nubes. La nube es un recurso muypreciado a la hora de crear sensación de profundidad espacial, y el referente en el cielo para dar información sobre ello. No obstante, cuando se difuminan las fronteras entre lo paisajístico y lo celestial y la visión se concentra en las nubes como objeto único de recreación, liberado de simbolismos y representaciones, encontramos un inmenso potencial plástico en las abstracciones del cielo.

La capacidad de las nubes para provocar efectos visuales al teñirse del color de la luz ambiental es infinita. La sugerencia de las formas nebulosas, en su blandura, pueden pasar de lo agradable y conmovedor al extremo opuesto, a lo amenazante. Esta versatilidad que ofrecen para trabajar con las emociones es la misma que Fiedrich, James Turrell o Walter de Maria han aprovechado para crear sus atmósferas, sean representadas o materializadas *in situ*. Pensemos en el *mar de niebla* que observa el personaje al filo del abismo del romántico alemán, en los espacios asépticos que prepara Turrell para que el espectador que penetra en ellos sólo pueda atender a la ventana del techo por la que aparece el cielo, como sucede en *Skyspaces*, o en los campos de relámpagos de Walter de Maria. Todos ellos comparten la necesidad de la presencia humana para explicar la obra y para experimentar las sensaciones derivadas del poder visual que provoca el cielo y sus manifestaciones meteorológicas. Y es que podría decirse que Friedrich desencadena una línea de trabajo movida por la ambición de alcanzar el vacío, lo absoluto, que llega hasta Rothko, cuya obra es, en este sentido, completa (el propio Turrell explicó en alguna ocasión cómo, siendo estudiante, se emocionó al ver el cañón de diapositivas proyectando imágenes de la obra del letón).

A lo largo de esta investigación, entre los muchos artistas estudiados, hemos detectado que un gran número de ellos han interpretado insistentemente nubes y elementos de características y comportamientos visuales semejantes ante la luz, como el humo o el agua. Sobre todo entre los románticos, quienes utilizaron los fenómenos atmosféricos en combinación con los efectos lumínicos para dar a sus escenas la ambientación perseguida, recordemos a John Martin, a Turner... pero igualmente entre autores contemporáneos como Vija Celmins, en cuya obra pudimos ver como el agua es una constante, o Wolfgang Tillmans, con sus fotografías de pigmentos disolviéndose.

## **CLOUDS** *Primeros ensayos*

### PROCESO DE REALIZACIÓN

Parte de la obra que presentamos ahora se construyó utilizando de base la imagen digital impresa a partir de fotografías propias manipuladas infográficamente. En las serigrafías tituladas *Rorschach's Clouds # 1 y 2* realizadas en Edimburgo, las imágenes que habíamos tomado de las nubes durante el viaje en avión a Escocia nos sirvieron para crear los positivos fotográficos que después conjugáramos con otros positivos manuales y que estamparíamos sobre distintas capas de papel *mylar* semitransparente, en ambas caras. La idea consistía en unir varias de esas capas para crear una obra colgante, visible por sus dos lados que, además, interactuase con la luz modificando su percepción. En cambio, en las estampas tituladas *Nube # 1, 2 y 3* se prefirió optar por la mezcla entre los nuevos métodos de impresión digital de las nubes con la tradicional xilografía. El juego con la luz esta vez estaba en las tintas de estampación, a las que añadimos pigmentos nacarados para crear ligeros brillos.







CARAA



CARAB

*Rorschach's Clouds # 1*, serigrafía, 2004.





CARAA



CARAB

*Rorschach's Clouds # 2, serigrafía, 2004.*





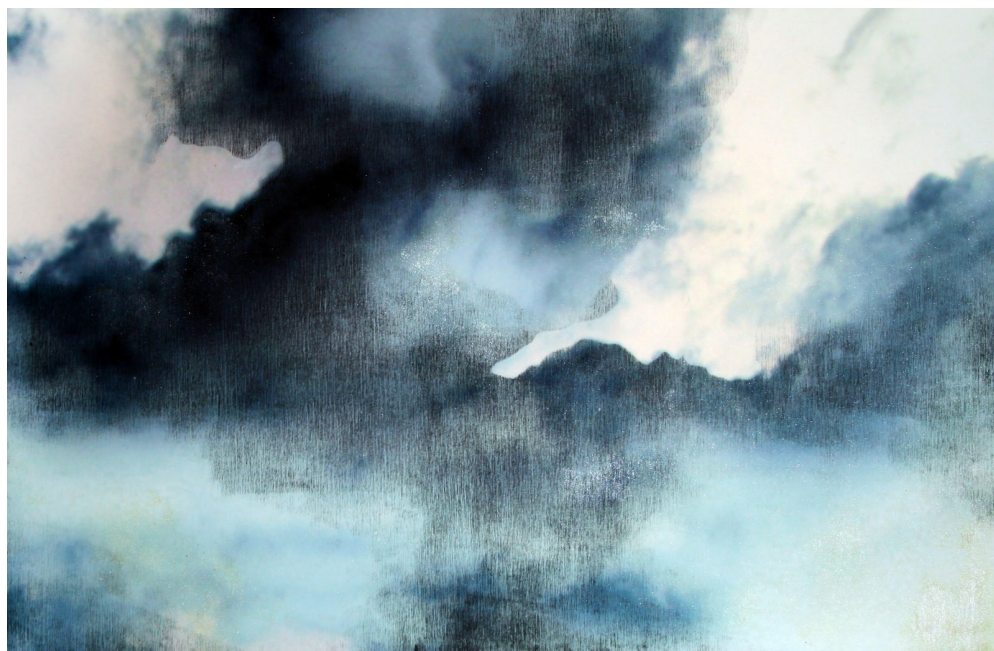


Montaje *Rorschach's Clouds*

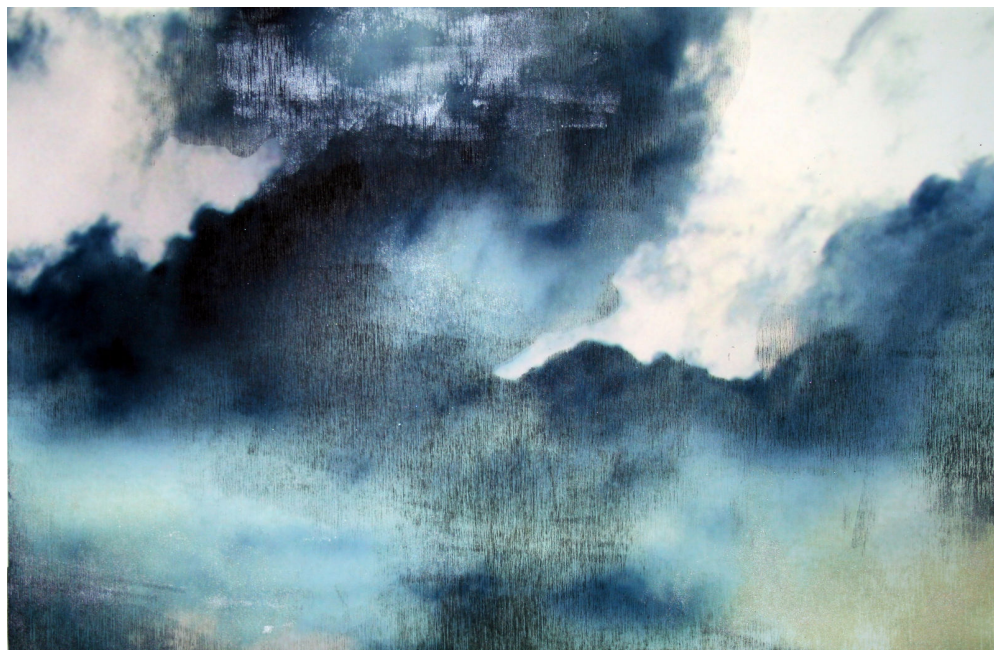


Detalle





*Nube # 1*, estampa digital y xilografía, 2004.



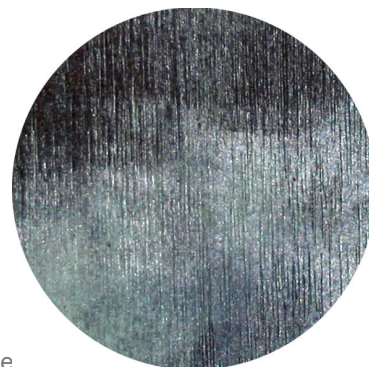
*Nube # 2*, estampa digital y xilografía, 2004.







*Nube # 3*, estampa digital y xilografía, 2004.



Detalle



## 2

### **VARIAZIONE**

*Huellas de sombra y huellas de luz*

**Variazione:** *mus. Modificazione degli aspetti armonici, ritmici, timbrici di un tema, che risulta però sempre riconoscibile.*

Definición extraída del Dizionario della Lingua Italiana Sabatini Coletti.



**VARIAZIONE** *Huellas de sombra y huellas de luz*

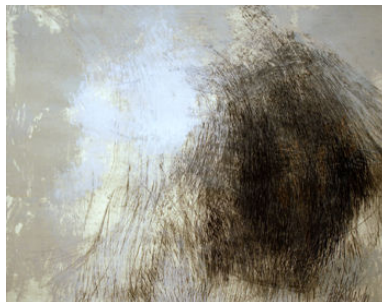
FICHA TÉCNICA



Título: *Variazione # 1*  
Técnica: Aguafuerte, punta seca, serigrafía.  
Formato: 70 x 95 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2005



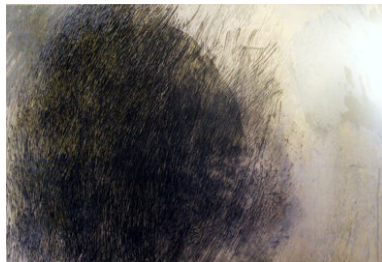
Título: *Variazione # 2*  
Técnica: Aguafuerte, punta seca, serigrafía.  
Formato: 70 x 95 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2005



Título: *Variazione # 3*  
Técnica: Aguafuerte, punta seca, serigrafía.  
Formato: 94 x 136 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2005



Título: *Variazione # 4*  
Técnica: Aguafuerte, punta seca, serigrafía.  
Formato: 94 x 136 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2005



Título: *Variazione # 5*  
Técnica: Aguafuerte, punta seca, serigrafía.  
Formato: 56 x 95 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2005



## **VARIAZIONE** *Huellas de sombra y huellas de luz*

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

La serie de estampas titulada *Variazione* se compone de cinco piezas, de diversos tamaños, que fueron realizadas en el periodo de beca FPI, concretamente en la estancia del verano de 2005 en el centro de investigación gráfica de la Casa Falconieri, en Cagliari (Italia). A lo largo de los dos meses que duró la visita a este taller tuve acceso a las principales técnicas de estampación en hueco y relieve y la excepcional posibilidad de trabajar con la stampa calcográfica de gran formato. La dinámica de trabajo, fundamentalmente experimental, se estructuró en base a la libre investigación plástica en combinación con clases magistrales impartidas por reconocidos artistas gráficos, quienes eran invitados para explicar sus modos de abordar la estampación y mostrar nuevas técnicas, algunas tan inusuales como la “incisión matérica con cloroformo sobre matrices acrílicas”. Entre ellos estuvieron Gabriella Locci, grabadora y directora del propio centro; el argentino Oscar Manesi, Premio Nacional de Grabado en 1998 (ahora tristemente fallecido); la artista asturiana responsable del Departamento de Grabado de la Escuela de Arte de Oviedo, María Morán; el marroquí Said Messari, grabador e investigador plástico; Manlio Monti, artista y profesor de Arte Gráfico en la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI) de Lugano (Suiza); Roberto Puzzu, artista y director del Liceo Artistico Sperimentale de Sassari (Italia); o Enk de Kramer, artista y profesor en la Real Academia de Bellas Artes de Gent (Bélgica). Con dichos encuentros se pretendía generar distintos contextos de experimentación y debate, con objeto de enriquecer la visión sobre el arte gráfico de los participantes y dotarles de nuevas herramientas de trabajo con las que abordar futuras creaciones.

Precisamente fue a raíz de esta experiencia en la Casa Falconieri cuando comenzó a tomar cuerpo la metodología de trabajo que finalmente sustentaría la investigación plástica desarrollada durante el doctorado. Dicha metodología, conocida como *work in progress*, es un método de trabajo cada vez más extendido en el mundo del Arte Gráfico que, más allá de las posibilidades reproductivas que ofrece una matriz, prioriza la exploración y el dinamismo procedimental a la hora de generar una producción gráfica continuada, sin que necesariamente tenga que ser seriada. Esta metodología permite agilizar la obtención de resultados distintos (facilitando por lo tanto la experimentación, componente básico de cualquier investigación), al tiempo que se obtienen estampas de carácter único. El objetivo es flexibilizar el proceso creativo, a veces excesivamente pautado y mecánico, de la estampación gráfica. La adopción del *work in progress* como vehículo de trabajo fue fundamental; no sólo porque influyó decisivamente en el posicionamiento particular ante la experimentación gráfica, también porque contribuyó a cuestionar, replantear y en todo caso ampliar nuestro concepto de *estampa*.





## **VARIAZIONE** *Huellas de sombra y huellas de luz*

### REFLEXIONES VINCULADAS

A mediados del siglo pasado Stanley Hayter publicaba *New Ways of Gravure*. Un libro sobre nuevas técnicas de grabado en cuya introducción ofrecía una original interpretación sobre los orígenes del arte gráfico. En ella, el célebre grabador imaginaba cómo, quizá, el detonante por el cual el hombre primitivo comenzó a tomar conciencia espacio-temporal de su entorno pudo haber sido la observación de las pisadas que los seres vivos dejaban a su paso<sup>718</sup>. Y siendo la *huella* el elemento clave de su hipótesis, Hayter estableció un vínculo comparativo entre la línea formada por las pisadas dejadas al caminar y el rastro de la herramienta del grabador al ir horadando la superficie de la matriz. Así subrayaba el papel de la *huella* como concepto esencial en el grabado. Una teoría singular sobre la forma en la que el hombre prehistórico pudo llegar a tener consciencia de sí mismo, del espacio que ocupaba y del tiempo vivido. La huella como signo de ubicuidad, sinónimo de presencia, registro de una acción.

Lo cierto es que, tras el planteamiento poético, Hayter exponía una sustanciosa idea que venía a poner de relevancia la importancia de la huella, esto es, de la expresión gráfica del artista sobre la matriz (la misma que después aparece reportada en la estampa). En este sentido, y concretamente en los procedimientos calcográficos, la huella del grabador es, casi siempre, una huella de sombra. Pues es allí donde se hiende la plancha el lugar en el que se deposita la tinta que reproducirá el trazo sobre el blanco del papel; el cual, no obstante, proporciona la luz que habrá de preservarse en la imagen. Éste ha sido el concepto con el que tradicionalmente se ha trabajado la gráfica. Sin embargo hay casos excepcionales, como el de Rembrandt, en el que se subvierte la idea de huella-sombra.

Rembrandt tuvo la capacidad de crear sus grabados a partir de la luz. El maestro holandés entendió el grabado en términos muy similares a la pintura. Como sabemos, en ella, el soporte no es la luz. En la pintura la luz viene dada por la materia, por el pigmento y las interacciones tonales de los colores que cubren la totalidad del lienzo. Ésa es una diferencia fundamental respecto al grabado, en cuya concepción tradicional la luz emana de los espacios de papel que no son intervenidos. Sin embargo Rembrandt aplicó una fórmula de trabajo rupturista, rayana en lo pictórico y, por descontado, innovadora. Para Rembrandt grabar era como pintar sobre el papel, o mejor, sobre la plancha. De ahí que su concepto de grabado fuese completamente

---

<sup>718</sup> **HAYTER**, Stanley W. *New ways of gravure*. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1949. p.18.

original, muy diferente a la encorsetada idea de estampa de reproducción que manejaban los grabadores de su época y que habría de perpetuarse aún por mucho tiempo. Fe de la postura del holandés ante el grabado dan la cantidad de pruebas, ensayos y experimentaciones únicas que realizó. Porque Rembrandt investigó y aprovechó al máximo las posibilidades de expresión que le brindaban las técnicas calcográficas, alejándose de las fórmulas de estilo mecanizadas tan difundidas entre sus contemporáneos. Cada uno de los gestos, de los trazos, cada huella que Rembrandt dejaba en la matriz eran garantía de sensación lumínica. Por eso sus grabados son pura atmósfera, pura luz.

Esa huella es la misma que toma una fuerza inusitada en la obra gráfica de Edward Hopper o de Arnulf Rainer. Hopper ha sido uno de los más grandes grabadores americanos. En sus aguafuertes las densas e insistentes líneas se superponen para crear jugosas áreas de sombra que atrapan la luz entre ellas, cristalizándola. Sin duda buena parte del dramatismo de sus imágenes es fruto del trazo aguijoneante e incisivo que construye sus formas, siguiendo las direcciones perspectivas de la expresión volumétrica. Pero si en las estampas de Hopper el tratamiento de la línea es consustancial a las escenas de *novela negra* que representa, en las de Rainer es ya absoluta gestualidad. En su obra, especialmente en su extensa producción gráfica, el trazo vigoroso se extrema hasta convertirse en práctica extensión de su cuerpo, evocándonos al modo de Pollock. La línea maniática y reiterativa de sus aguafuertes y puntas secas es un recurso redundante tanto en sus piezas abstractas, de las que surgen densos nubarrones atmosféricos, como en sus istriónicos autorretratos, en los cuales Rainer tacha su rostro (dicen que como medio de autoconocimiento) exagerando, si cabe aún más, las expresiones fotografiadas. Una forma de grabar autómatas, cercana al accionismo con el que tantas veces se le ha asociado, cuya fuerza visual reside en el impacto del gesto contra la resistencia del metal.

## **VARIAZIONE** *Huellas de sombra y huellas de luz*

### PROCESO DE REALIZACIÓN

La serie *Variazione* fue el origen de un nuevo camino de experimentación fundamentado en la repetición casi mecánica (pero consciente) del trazo, de la huella que deja el buril, el rascador, las puntas de metal y de diamante al rasgar la superficie de la plancha. El trabajo sobre matrices de cobre de grandes dimensiones, me permitió involucrar todo el cuerpo en el gesto del dibujo. Los insistentes rayados se simultanearon con otros producidos por el movimiento pendular del *berceau*, y con mordidas de aguafuerte que realizamos puntualmente para crear otros haces de líneas, vertiendo el ácido directamente sobre la plancha. Por último, serigrafiamos aún más rayados encima de los que ya contenía la estampa en su estado intermedio, hibridando de nuevo, como hicimos en las estampas de nubes, técnicas de naturaleza diversa.

La intención era probar combinaciones entre líneas de carácter diferente, y ensayar con sus posibilidades para crear formas brumosas y transparencias basadas no tanto en el tono de la tinta (que también), como en la intensidad e intención del gesto. El gesto se convierte así en una especie de exhortación, en una forma de recorrer la plancha explorándola y conquistándola. Un gesto que la matriz nos devuelve, reflejado en el papel. En consecuencia, podríamos decir que el propósito de experimentación residía, en gran medida, en el propio proceso de creación como medio a través del cual comprender los comportamientos del metal y su potencial estético en relación a la creación de atmósferas a través de la línea. A este respecto no deja de cautivarnos la sensibilidad con la que James Ensor describió el *arte* del grabado, casi como si de un ritual mágico se tratara <sup>2</sup>:

*Cien veces sometan su lámina al orfebre. Púlanla sin cesar y vuélvanla a pulir. He aquí mis trazos mordaces para saludar a nuestros grabadores. Grabado, arte de la bella talla, sublimado de misterio, arte condimentado con alquimia, alambiques y retortas, arte diabólico que roza con el azufre y el mercurio, arte logrado con potentes ácidos, arte alimentado con sales efervescentes, arte de esencias inmateriales, arte cáustico, metálico, antiacadémico, arte propio de los valientes de corazón, de sentido y mentes brillantes.*

<sup>2</sup> ENSOR, James. "El Grabado uno e indivisible", *Mes écrits*. Lieja: Ediciones Nacionales, 1974. p. 141.





*Variazione # 1*, aguafuerte, punta seca y serigrafía, 2005.



*Variazione # 2*, aguafuerte, punta seca y serigrafía, 2005.







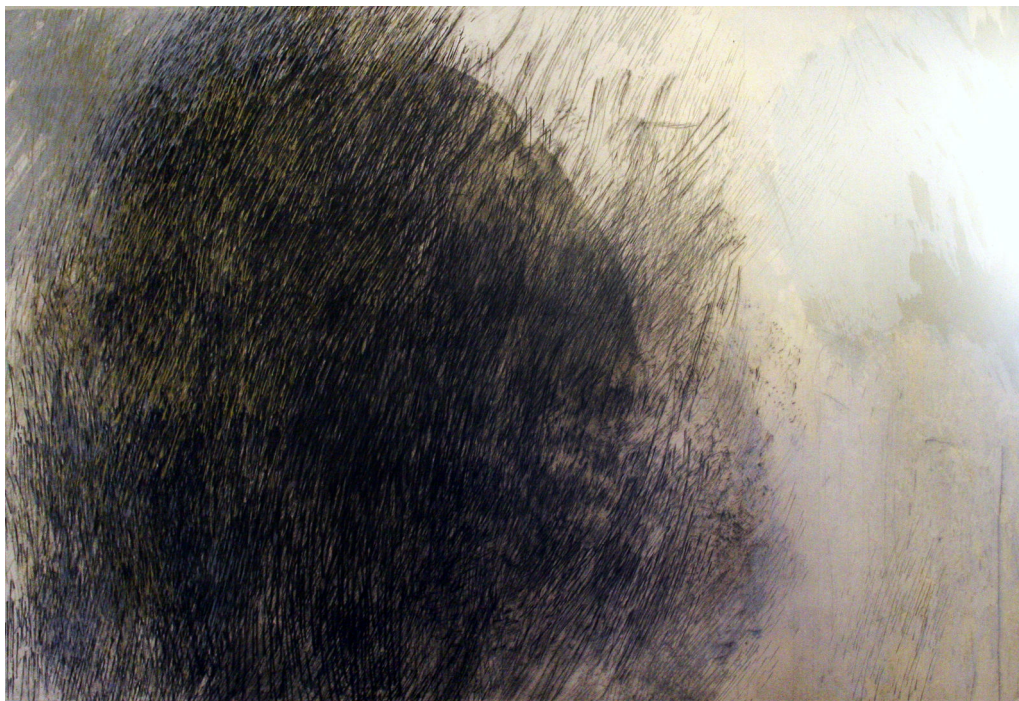
*Variazione # 3*, aguafuerte, punta seca y serigrafía, 2005.



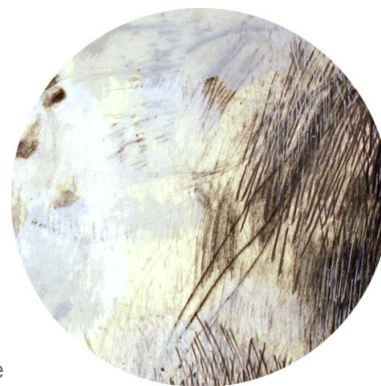
*Variazione # 4*, aguafuerte, punta seca y serigrafía, 2005.







*Variazione # 5*, aguafuerte, punta seca y serigrafía, 2005.



Detalle



# 3

## **HOLES**

*De lo fotográfico a lo gráfico (transición)*

*The attraction of a vast emptiness that imprisons not only matter but also light is quite literally inescapable.*

*Empire of the Stars, Arthur I. Miller.*



**HOLES** *De lo fotográfico a lo gráfico (transición)*

FICHA TÉCNICA



Título: *Hole # 1*  
Técnica: Fotograbado y serigrafía.  
Formato: 17 x 26 cm.  
Papel: Fabriano Rosaspina  
Edición: 1/1  
Año: 2006



Título: *Hole # 2*  
Técnica: Fotograbado y serigrafía.  
Formato: 17 x 26 cm.  
Papel: Fabriano Rosaspina  
Edición: 1/1  
Año: 2006



Título: *Hole # 3*  
Técnica: Fotograbado y serigrafía.  
Formato: 17 x 26 cm.  
Papel: Fabriano Rosaspina  
Edición: 1/1  
Año: 2006



Título: *Hole # 4*  
Técnica: Fotograbado y serigrafía.  
Formato: 17 x 26 cm.  
Papel: Fabriano Rosaspina  
Edición: 1/1  
Año: 2006



## **HOLES** *De lo fotográfico a lo gráfico (transición)*

### REFLEXIONES VINCULADAS

La serie que presento ahora fue la primera en la que trabajé al llegar a Helsinki, destino de mi tercera estancia en el extranjero como becaria FPI. Se trata de una serie de pequeño formato, compuesta por cuatro estampas en las que se mezclan fotograbado y serigrafía y que realicé en los talleres de la Helsinki's University of Art and Design.

La estancia en Finlandia fue muy distinta a las anteriores. Lo primero que me impactó al llegar allí fue la luz. Llegué en pleno verano, cuando los días aún son muy largos y apenas hay dos o tres horas de oscuridad. Sin embargo me resultó desconcertante comprobar que en pleno agosto, y aún sabiendo que en esas latitudes los rayos del sol inciden muy oblicuos, la luz era extraordinariamente mortecina. Además, estando allí tres meses, tuve la posibilidad de comprobar la precipitación de los cambios estacionales escandinavos y cómo perceptiblemente, semana tras semana, la noche le iba robando tiempo a los días. Cuando iba a regresar a España tan sólo había unas cuantas horas de luz diarias. Esta circunstancia ambiental marcó profundamente el trabajo que realicé allí, y afectó no sólo a mi actitud como investigadora, también a la elección de las imágenes con las que trabajé en la experimentación plástica. Lo cierto es que la atmósfera finlandesa me sumió en una especie de estado introspectivo acompañado del ritmo al que se sucedían los acontecimientos. A lo largo del primer mes de la estancia, estando la universidad casi paralizada por ser período vacacional, me dediqué a la investigación teórica, yendo y viniendo de las bibliotecas al despacho que me habían asignado.

Durante ese tiempo, sin acceso a los talleres, la fotografía fue el medio más inmediato con el que ir avanzando en la investigación práctica. El propósito inicial era crear un banco de imágenes de referencia que me sirviesen como aproximación a las ideas que quería desarrollar en la estampa. No obstante, en contra de mis previsiones, las fotografías finales me ofrecían importantes cualidades plásticas y visuales que podía aprovechar más allá de su mero uso referencial, incorporándolas a los procesos de estampación. De ahí que decidiera incluir la imagen fotográfica en la experimentación gráfica.





## **HOLES** *De lo fotográfico a lo gráfico (transición)*

### REFLEXIONES VINCULADAS

En la luz reside la mística de la creación. También la de las imágenes. La luz es el agente catalizador de la percepción visual; sin ella no sería posible. Pero la luz, además de ser esencial para la visión, es un elemento activo en la comunicación visual, y cumple una importante misión como transmisor de significados y sensaciones. La luz posee importantes funciones denotativas y connotativas integradas en el mensaje visual, que varían dependiendo del medio a través del cual se genere la imagen. El concepto de luz ha sufrido innumerables variaciones en las diferentes épocas y culturas. Pero existe un momento en la historia del arte que no sólo es fundamental para comprender la evolución de su plasmación gráfica, sino que redefinió el papel que había venido jugando la luz dentro de la imagen al repercutir directamente sobre sus funciones iconográficas: la aparición de la fotografía.

Históricamente, la función de la luz en la imagen artística se ha debatido entre lo formalmente descriptivo (luz representada) y lo simbólico (luz significante). No obstante, la consecución de la verosimilitud representacional ha sido una fijación constante en el arte occidental desde el Renacimiento. En ese momento, y salvando las conquistas que en este terreno ya habían hecho los artistas de la Antigüedad clásica, comenzó un proceso de perfeccionamiento en la plasmación de la luz que ha pasado por los más variopintos cánones y estilos. Fueron necesarias infinidad de aportaciones de artistas y teóricos de todos los campos y épocas para ir sentando las claves representacionales del espacio y la volumetría; del comportamiento de la luz y la naturaleza del color; de la óptica y la plasmación bidimensional de la realidad visual... Unos esfuerzos que, finalmente, culminaron con la invención de la fotografía.

La llegada de la fotografía a principios del XIX suplió, en gran medida, la dedicación del arte para con la realidad. La fotografía resultó ser un método mucho más fiel y fiable para su captación que cualquier otro método de reproducción manual. Con la aparición de los procedimientos de registro fotográfico la imagen alcanza la cúspide de la objetividad visual. A partir de ese instante se abrieron nuevos y variados horizontes de expresión en el arte que, poco a poco, irían desvinculándose de las arraigadas aspiraciones naturalistas. Un acontecimiento que sacudió los cimientos de la creación plástica y que obligó a cuestionar y revisar las bases sobre las que se había sustentado el arte hasta entonces. La repercusión de la fotografía en la evolución del arte gráfico fue especialmente importante, pues le relevaba de

sus funciones reproductivas. Tras un necesario periodo de reajustes en el que las técnicas de estampación parecían abocadas a la desaparición, el arte gráfico se consolidó como un insustituible medio de expresión plástico con total autonomía.

Dicho reajuste fue el mismo que, no mucho después, habría de sufrir la propia fotografía hasta encontrar su lugar en el arte. Aunque, aun antes de que la fotografía se perfilase como nueva disciplina plástica, los artistas ya habían descubierto las posibilidades que ofrecía como herramienta para la creación. La neonata imagen fotográfica conmocionó a las tendencias artísticas del momento, clasicistas, románticos, prerrafaelistas, orientalistas... Basta pensar en los paseos que los pintores de la Escuela de Barbizon compartieron junto a los primeros fotógrafos paisajistas o en cómo su trabajo influyó en los impresionistas y en la silenciada pero comprobada ayuda que éstos últimos tuvieron de la fotografía (Degas la utilizó sin tapujos, pero también fue referente para Toulouse Lautrec, Gauguin, Cézanne y otros como Van Gogh). Ese apoyo inicial que los artistas encontraron en la fotografía como modelo de observación se ha perpetuado hasta la contemporaneidad, hibridándose, en muchos casos, con la propia obra y formando parte de ella.

Probablemente por ser la fotografía una derivación de los procedimientos gráficos, fue con ellos con los primeros con los que se combinó con indudable eficacia estética. Así, la imagen fotográfica pronto pasó a constituirse como un recurso más incorporado a los procedimientos de la stampa. El perfeccionamiento de métodos como el fotograbado, la fotolitografía o la aparición de la serigrafía, cuyos orígenes industriales la vinculaban fuertemente a la imagen fotográfica, permitieron que el artista gráfico dispusiese de nuevos recursos icónicos además de los derivados de su propia pericia y sensibilidad dibujística. En este sentido podríamos decir que en la gráfica la luz asume un doble rol, por un lado técnico, pues en la acción física de la luz sobre determinadas superficies y emulsiones fotosensibles se fundamentan los procesos de configuración de matrices de carácter fotográfico y, por otro, como elemento conformador de los valores estéticos y significativos de la propia imagen fotográfica, como creadora de formas.

De hecho son muchos los artistas contemporáneos que se sirven de la imagen fotográfica en su obra gráfica. Sin su empleo, los retratos de Chuck Close seguramente no serían tan impactantes como son, o por lo menos no tendrían ese asombroso nivel de perfección icónica; lo más seguro es que las series de mariposas de Damien Hirst tampoco transmitirían la sutilidad de los dibujos de sus alas si no fuese gracias al uso del fotograbado; ni las *mareas* (*Tidal moon*, 1998) de Kiki Smith serían tan precisas y al mismo tiempo sugerentes de no ser por la mezcla de dicho procedimiento con la serigrafía.

## **HOLES** *De lo fotográfico a lo gráfico (transición)*

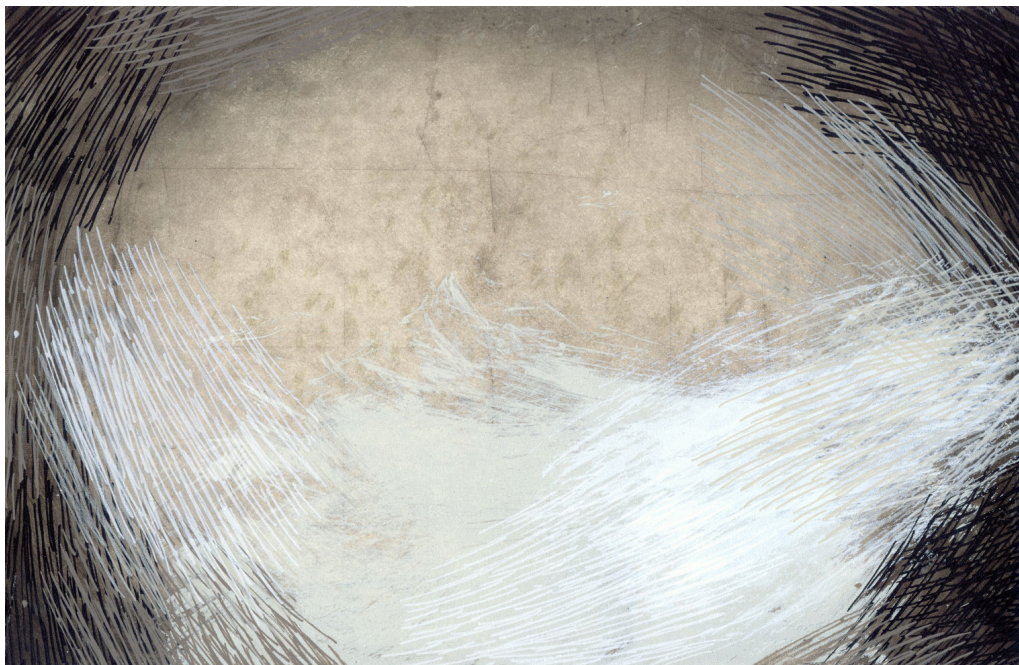
### PROCESO DE REALIZACIÓN

La esencia de lo fotográfico, sea analógica o digital, se condensa en un destello; su origen es la aprehensión de un *momento* de luz. Y la mirada a través del visor de la cámara reconstruye esos *momentos*. Esa fue la premisa que me embarcó en el proceso de creación de la serie *Holes*, los primeros ensayos prácticos que realicé durante la estancia en Helsinki. Para la obtención de las imágenes fotográficas que empleé en este conjunto de estampas, fijé el zoom de mi réflex en los efectos que producía la luz del sol sobre la pared de una habitación al pasar por las oquedades de la enredadera que cubría sus ventanas. Busqué encuadres en los que no se reconociese lo fotografiado, centrándome en detalles cromáticos y lumínicos que capté valiéndome de exposiciones prolongadas. El propósito era potenciar la ambigüedad iconográfica para conseguir imágenes abstractas de carácter marcadamente gráfico, donde las modulaciones tonales de la luz fuesen la materia generadora de las formas que la componían. Es decir, eludí las posibilidades icónicas de la fotografía para concentrarme en el registro de la grafía de la luz. La cámara actuaba así de mediadora objetiva entre el ojo y la realidad. Sin la fotografía no hubiese podido captar el exacto despliegue tonal de la luz ni las particularidades formales de su comportamiento. Pues como escribía Susan Sotang, *la fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás (...) la génesis mecánica de estas imágenes y la literalidad de los poderes que confieren, implica una nueva relación entre la imagen y la realidad*.<sup>3</sup> Pero mi idea era unir a estos poderes de la fotografía la fuerza expresiva de la estampación gráfica.

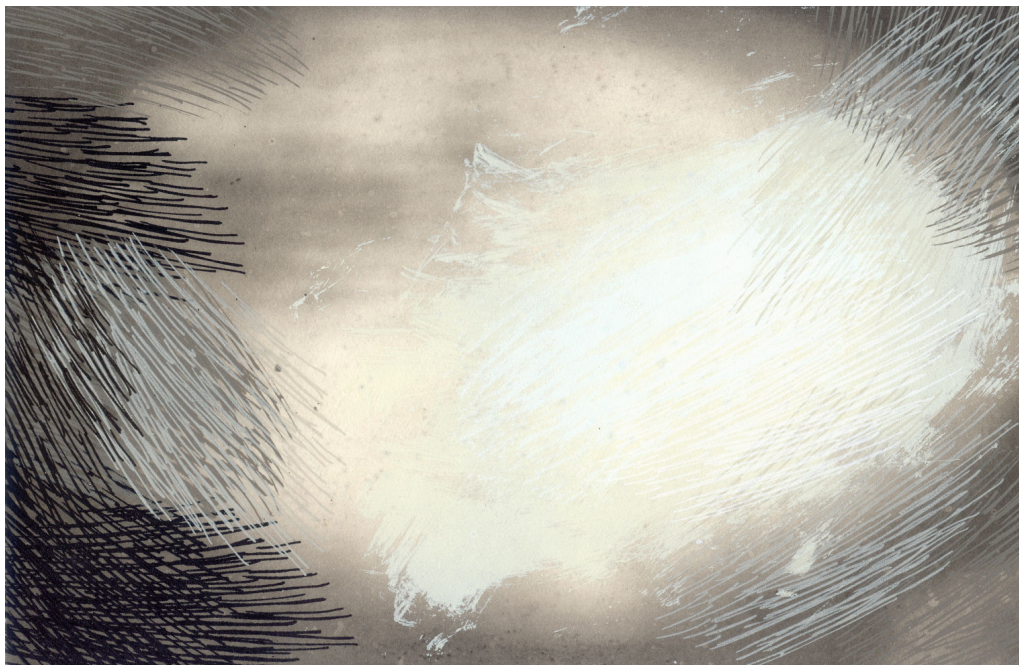
Realicé la serie *Holes* empleando fotograbado y serigrafía. Mediante el fotograbado transferí al papel la síntesis monocroma de la fotografía original con objeto de crear una base tonal sobre la cual continuar estampando con distintos trazos y manchas serigráficas. Los grafismos serigráficos sirvieron para circundar y resaltar las áreas iluminadas, incidiendo en los contrastes y en los matices claroscuro de la imagen fotográfica de base. Así, creando transparencias, potenciando la forma y los tonos, fui modificándola hasta obtener de ella el resultado plástico y sensitivo que buscaba. El hecho de entremezclar dos tipologías de imagen, la propiamente fotográfica y la manual (con la que elaboré los clisés serigráficos) se fundamentaba en la idea de trabajar la abstracción desde la interrelación de sus polos opuestos, el de la paradójica fidelidad que proporciona la fotografía de elementos formalmente imprecisos y el de la indeterminación de la mancha y la grafía sin objeto icónico concreto.

<sup>3</sup> **SOTANG**, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Editorial Edhasa, 1996. p. 222.





*Hole # 1, fotograbado y serigrafía, 2006.*



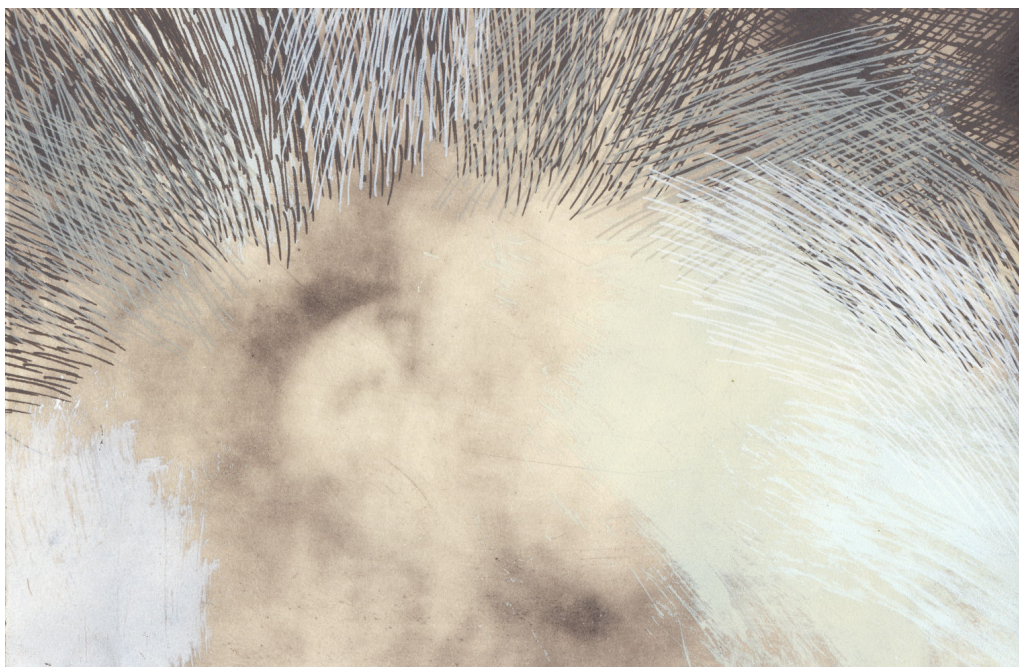
*Hole # 2, fotograbado y serigrafía, 2006.*







*Hole # 3, fotograbado y serigrafía, 2006.*



*Hole # 4, fotograbado y serigrafía, 2006.*





**GLITTERING**

*Luz gráfica y reconstrucción fotográfica*

**Glitter:**

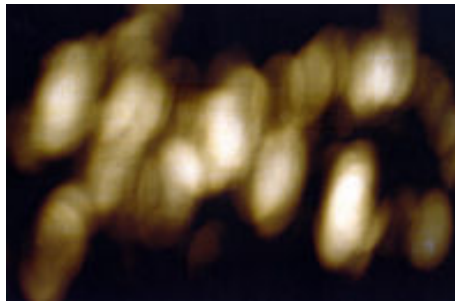
1. to shine by reflection with many small flashes of brilliant light
2. to shine with strong emotion
3. to be brilliantly attractive, lavish, or spectacular

Definición extraída del Merriam-Webster's Collegiate Dictionary.



**GLITTERING** Luz gráfica y reconstrucción fotográfica

FICHA TÉCNICA



Título: *Glittering # 1*

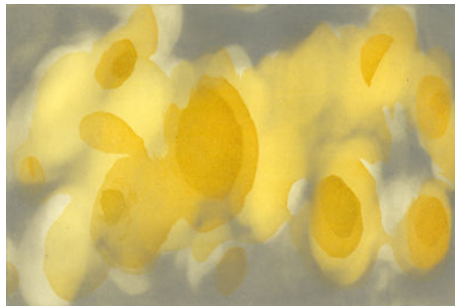
Técnica: Estampa digital y fotograbado.

Formato: 26 x 36 cm.

Papel: Específico para impresora de chorro de tinta

Edición: 1/1

Año: 2006



Título: *Glittering # A*

Técnica: Fotograbado y aguatinata.

Formato: 26 x 36 cm.

Papel: Fabriano

Edición: 1/1

Año: 2006



Título: *Glittering # 2*

Técnica: Estampa digital y fotograbado.

Formato: 26 x 36 cm.

Papel: Específico para impresora de chorro de tinta

Edición: 1/1

Año: 2006



Título: *Glittering # B*

Técnica: Fotograbado y aguatinata.

Formato: 26 x 36 cm.

Papel: Fabriano

Edición: 1/1

Año: 2006



Título: *Glittering # 3*

Técnica: Estampa digital y fotograbado.

Formato: 26 x 36 cm.

Papel: Específico para impresora de chorro de tinta

Edición: 1/1

Año: 2006



Título: *Glittering # C*

Técnica: Fotograbado y aguatinta.

Formato: 26 x 36 cm.

Papel: Fabriano

Edición: 1/1

Año: 2006

## **GLITTERING** Luz gráfica y reconstrucción fotográfica

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

Durante la estancia en Helsinki surgieron diferentes vías de investigación plástica, todas ellas centradas en las posibilidades combinatorias de la fotografía y la stampa. Eran muchas las formas de integrar la fotografía en la stampa, numerosas las técnicas a través de las que hacerlo y exponenciales sus posibles combinaciones. Sopesadas las distintas opciones finalmente opté por investigar en las direcciones que creí que podían resultar más interesantes en función de los recursos disponibles (teniendo en cuenta el excepcional equipamiento con el que cuentan los talleres del centro universitario, tanto para el procedimiento del fotograbado como para la stampa digital).

Tras los ensayos iniciales, en los que combiné fotograbado y serigrafía (serie *Holes*), quise probar la fusión del fotograbado con otras técnicas de stampa para explorar los distintos papeles que, en relación a la luz, podía asumir la fotografía dentro de la imagen estampada. El objetivo era utilizar la fotografía como vehículo para la *superconstrucción* gráfica de la luz, es decir, utilizarla sumando sus valores para la expresión de la luz a los propios de las técnicas de stampa. En los siguientes experimentos realicé dos series - de tres estampas cada una-, ambas basadas en las mismas imágenes. El propósito era contrastar los resultados plásticos que se podían obtener partiendo de una imagen común, con una misma idea que subrayar, pero expresada a través de distintos medios. El eslabón técnico que enlazaba ambas experimentaciones era el fotograbado. La primera de estas series (*Glittering #1#2#3*) fue realizada fusionando stampa digital y fotograbado -en plancha fotopolímera-; mientras que en la segunda (*Glittering #A#B#C*) se combinó el fotograbado -en film fotopolímero sobre plancha de zinc- con la técnica manual del aguafuerte.



## **GLITTERING** *Luz gráfica y reconstrucción fotográfica*

### REFLEXIONES VINCULADAS

La fotografía es un medio que presenta grandes posibilidades combinatorias con otras disciplinas. Pero muy especialmente con la gráfica. La interrelación entre el arte gráfico y la fotografía se sustenta, a nuestro parecer, en dos pilares básicos. Por un lado la idoneidad de los procedimientos de estampación para la recepción de la fotografía, es decir, para la incorporación de imágenes generadas por tal medio. Por otro la versatilidad de la fotografía para capturar imágenes que van desde el rango estrictamente realista a la pura abstracción visual, lo que brinda un valioso abanico de opciones.

Puede decirse que el reclamo primero de la imagen fotográfica es, lógicamente, su alta capacidad descriptiva. De ahí la frecuencia con la que la fotografía suele aparecer en combinación con otras disciplinas visuales cuando el propósito es que las imágenes que se emplean en la obra reproduzcan fielmente una realidad visual. Mientras que cuando se trabaja desde la abstracción, normalmente, esa frecuencia disminuye, pues los recursos plásticos en este ámbito de la creación son más heterogéneos. Sin embargo, como demostró Warhol con sus *sombras*, el uso de la fotografía como medio para generar imágenes abstractas es del todo interesante en combinación con la gráfica. Y es que cuando el arte gráfico y la fotografía se conjugan, las posibilidades para abordar aspectos de la abstracción distintos a aquellos con los que habitualmente se asocia este tipo de manifestación estética se multiplican exponencialmente.

El desarrollo del arte gráfico en los últimos tiempos ha demostrado que, en los casos en los que se fusiona su lenguaje con la fotografía, ésta ofrece al grabador un amplísimo repertorio de recursos formales para configuraciones abstraccionistas; sobre todo en relación a la plasmación de elementos de extrema delicadeza, como puede ser una textura o el desglose tonal de un momento lumínico concreto (pongamos los fotograbados de Adam Lowe o los de la tantas veces nombrada, Vija Celmins). Una serie de recursos gráficos que, insertados en la estampa, adquieren un valor mucho más sobresaliente que en cualquier otro medio. Pues en la esencia de la obra gráfica reside la propiedad de atrapar la mirada del espectador en el detalle fielmente reproducido, de concentrar la visión en la sutileza de las relaciones formales que conforman sus imágenes. Y es que la estampa, en sus dimensiones históricamente escuetas, reclama una observación intimista para poder apreciar toda su riqueza visual. En ella

el más ligero cambio de matiz, cualquier mínima variación tonal, supone una gran diferencia sensitiva, como bien demostró Rembrandt y como continúa haciendo Anish Kapoor.

El poder abstraccionista de la fotografía para con la estampación artística se halla, en gran medida, en sus posibilidades para la producción de marcados efectos gráficos. Son varios los recursos que pueden utilizarse para conseguirlo: mostrar puntos de vista infrecuentes o ambiguos, centrar la visión en elementos irreconocibles proponiendo encuadres cercanos o fragmentados, distorsionar la realidad por efectos de la óptica fotográfica, evitar indicios de tridimensionalidad, subrayar elementos abstractos de carácter gráfico como la línea, la mancha plana, una determinada textura... o incluso modificar los equilibrios de luz del motivo fotografiado. El objeto es, en todos los casos, establecer una discontinuidad visual que altere el carácter de la imagen camuflando la realidad representada. En este sentido, podemos hablar de la fotografía como medio de reconstrucción gráfica, pues a partir de una imagen preexistente se propone una nueva, con entidad propia que, aún reproduciendo fielmente el motivo original, difiere sustancialmente de él para erigirse como propuesta visual autónoma.

En la fotografía, la luz no sólo es el agente físico que permite el registro de la imagen, sino que es el elemento gráfico sobre el que se sostiene la construcción de la imagen. La luz actúa en ella como instrumento de dibujo, como componente formal y compositivo fundamental. Y es que, no en vano, fotografía y arte gráfico comparten una misma idea de matriz como génesis de materialización visual. Una matriz que en el caso de la fotografía puede ser analógica (negativo) o virtual (un archivo digital), pero que en cualquier caso, como sucede en la gráfica, tiene a la luz como punto de partida para la *superconstrucción* de nuevos estados representacionales de esa misma luz.



## **GLITTERING** Luz gráfica y reconstrucción fotográfica

### PROCESO DE REALIZACIÓN

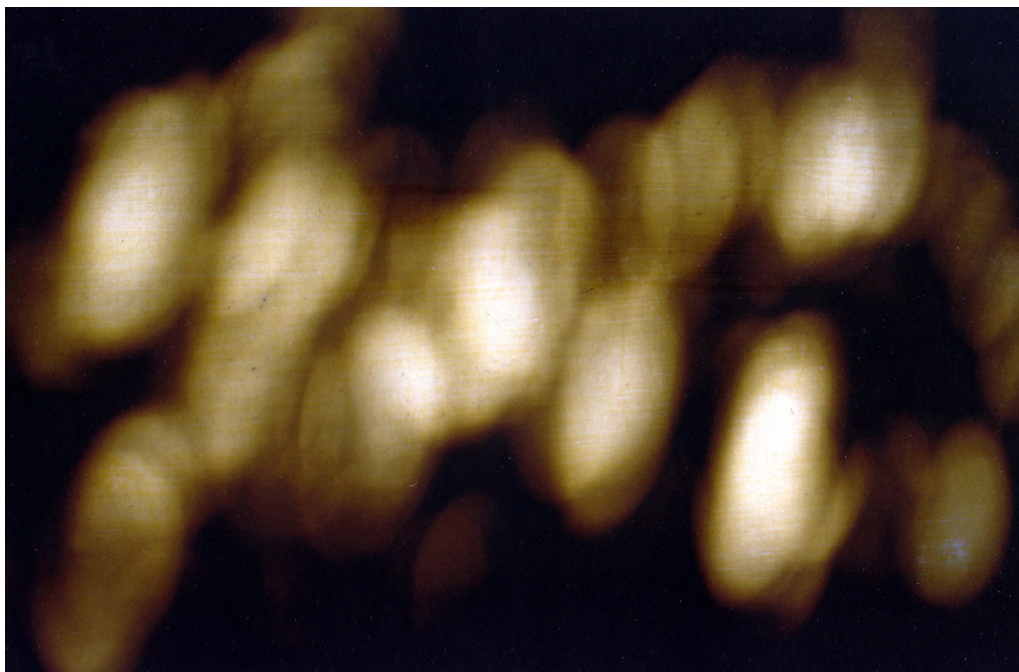
Decidí continuar profundizando en el fotograbado no sólo con objeto de aprovechar las referencias técnicas que tenía de las pruebas iniciales (serie *Holes*), también porque aún ofrecía otros caminos desde los cuales plantear nuevas propuestas plásticas. La intención era la misma que en la serie anterior, investigar sobre el tratamiento gráfico de la luz, pero la forma de abordarla era diferente. De hecho, trabajé en dos vías alternativas que evolucionarían en paralelo y que dieron lugar a sendos grupos de estampas experimentales, por un lado a la titulada *Glittering #1#2#3*, por otro, a *Glittering #A#B#C*.

La idea sobre la que se construyó la serie *Glittering #1#2#3* era la de potenciar la presencia de la luz intensificando los tonos oscuros. Para ello combiné dos técnicas de estampación fotográficas. La primera de ellas fue la impresión digital. A través de este procedimiento de creación gráfica reproduje la fotografía original - tan sólo calibré sus tonos - sobre papel de grabado con una tinta resistente al agua. La segunda técnica empleada fue el fotograbado. Este me sirvió para estampar la misma imagen, pero en su versión monocromática, sobre la impresión digital. La capa estampada en negro sobre la imagen fotográfica creó un efecto de envolvente veladura atmosférica que sin embargo, al mismo tiempo, reforzaba el contraste entre las formas lumínicas y las sombras.

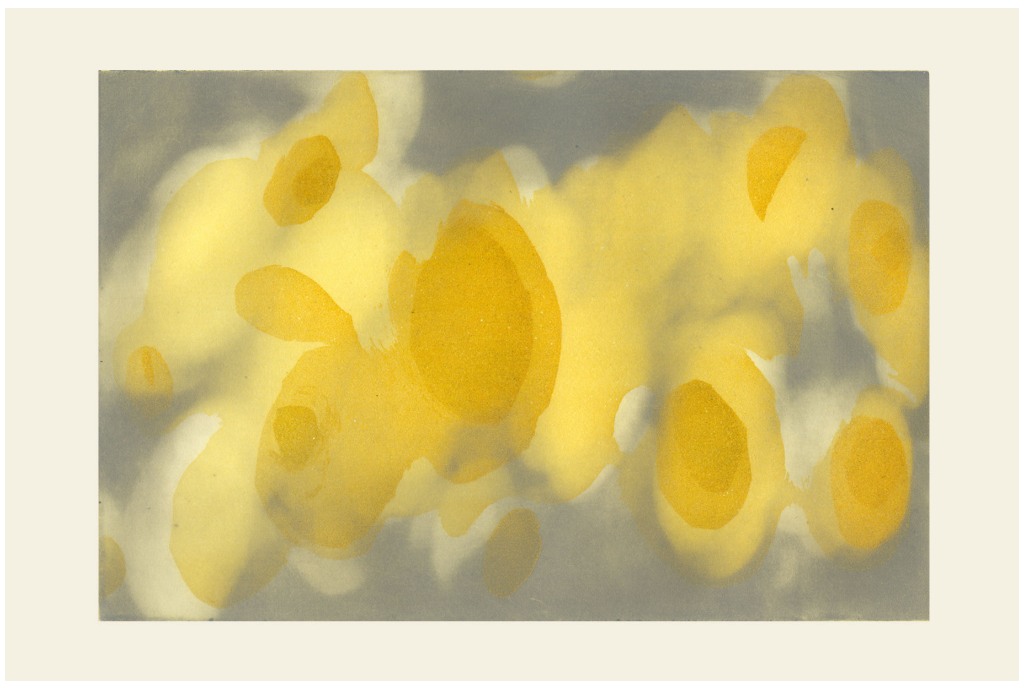
En contraposición, en la serie *Glittering #A#B#C* busqué potenciar las luces, trabajando directamente en ellas. En este caso el fotograbado, entintado en grises, proporcionaría una base tonal neutra sobre la que continuar interviniendo, como sucedía en *Holes*. Sólo que esta vez, en lugar de emplear la serigrafía como procedimiento final, me decidí por el aguatinta. El entintado de esta segunda capa, en un vibrante amarillo, dio peso a las luces, que perdieron el carácter etéreo de las primeras pruebas, densificándose y cobrando una presencia casi matérica.

El resultado final fueron dos series visual, atmosférica y sensitivamente divergentes, en las que la fotografía sirvió como plataforma común para la reinención de dos estados de la luz diferenciados.



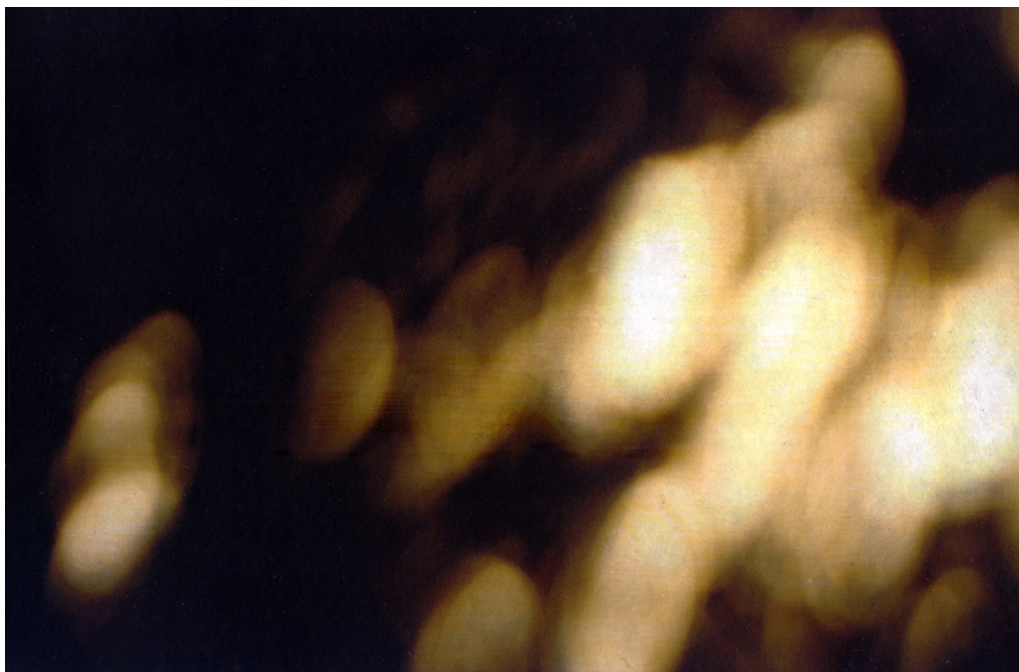


*Glittering # 1*, fotografado sobre estampa digital, 2006.

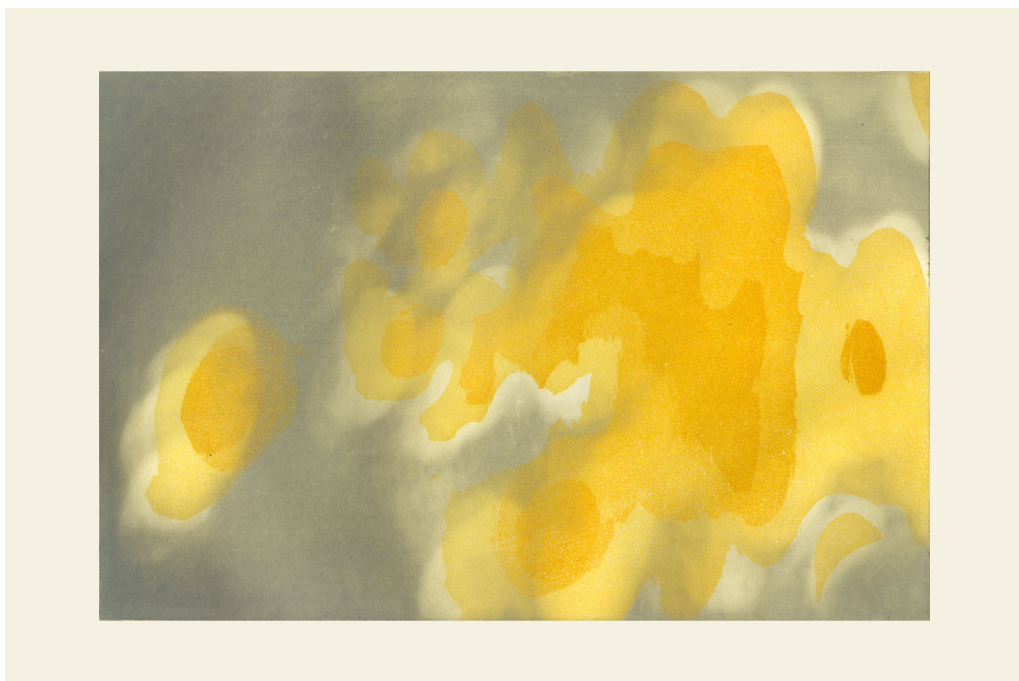


*Glittering # A*, fotografado y aguainta, 2006.





*Glittering # 2*, fotografado sobre estampa digital, 2006.



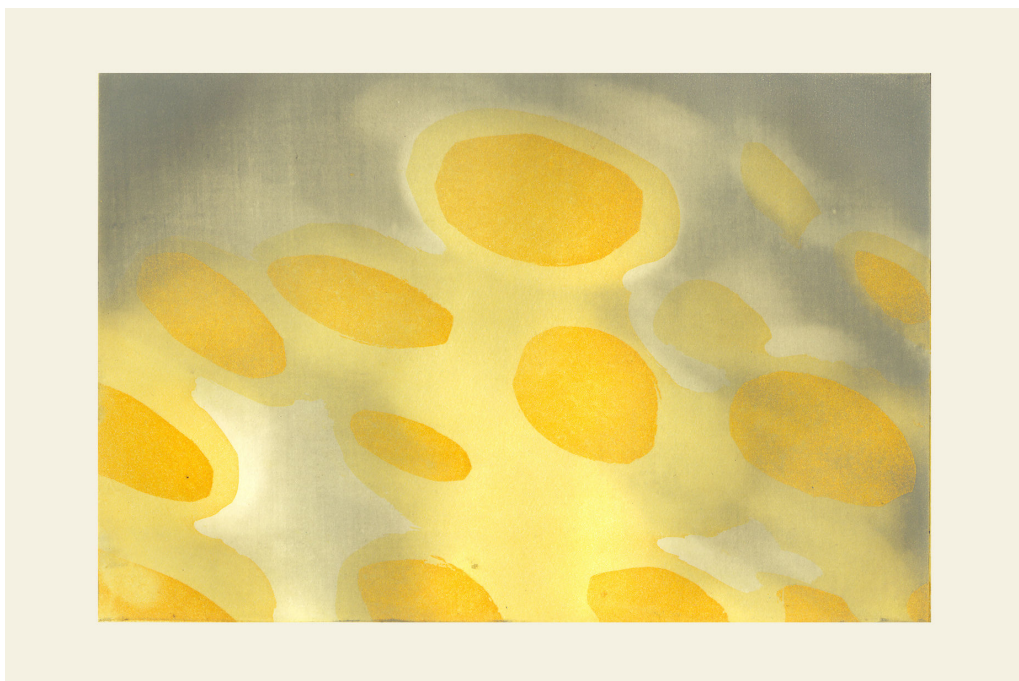
*Glittering # B*, fotografado y aguainta, 2006.







*Glittering # 3*, fotograbado sobre estampa digital, 2006.



*Glittering # C*, fotograbado y aguainta, 2006.





5

**SERIE 1 # 2 # 3**

*Simbiosis gráfica*

*Pero cuando sustituyeron la lámpara por un candelabro aún más oscuro y pude observar las bandejas  
y los cuencos a la luz vacilante de la llama, descubrí en los reflejos de las lacas,  
profundos y espesos como los de un estanque, un nuevo encanto totalmente diferente.*

*El elogio de la sombra, Tanizaki.*



**SERIE 1 # 2 # 3** *Simbiosis gráfica*

FICHA TÉCNICA



Título: *Serie 1#A*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 31 x 40 cm.  
Papel: Específico para impresora de chorro de tinta  
Edición: 1/1  
Año: 2006







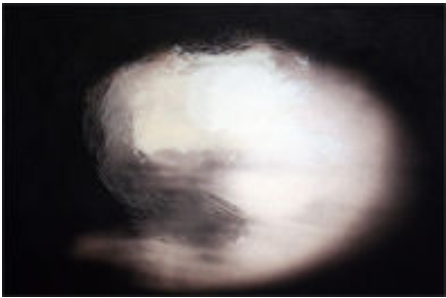
Título: *Serie 1#B*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 31 x 40 cm.  
Papel: Específico para impresora de chorro de tinta  
Edición: 1/1  
Año: 2006



Título: *Serie 1#C*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 31 x 40 cm.  
Papel: Específico para impresora de chorro de tinta  
Edición: 1/1  
Año: 2006



Título: *Serie 2#A*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 31 x 40 cm.  
Papel: Específico para impresora de chorro de tinta  
Edición: 1/1  
Año: 2006

	<p>Título: <i>Serie 2#B</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 31 x 40 cm.</p> <p>Papel: Específico para impresora de chorro de tinta</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2006</p>
	<p>Título: <i>Serie 2#C</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 31 x 40 cm.</p> <p>Papel: Específico para impresora de chorro de tinta</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2006</p>
	<p>Título: <i>Serie 3#A</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 31 x 40 cm.</p> <p>Papel: Específico para impresora de chorro de tinta</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2006</p>
	<p>Título: <i>Serie 3#B</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 31 x 40 cm.</p> <p>Papel: Específico para impresora de chorro de tinta</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2006</p>
	<p>Título: <i>Serie 3#C</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 31 x 40 cm.</p> <p>Papel: Específico para impresora de chorro de tinta</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2006</p>

### **SERIE 1 # 2 # 3** *Simbiosis gráfica*

#### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

La serie que presento ahora fue el último de los trabajos que realicé durante mi estancia en Helsinki, y en cierto modo, también fue la conclusión experimental de esa etapa de investigación plástica. La *Serie #1#2#3* se compone de nueve estampas y en ella se resumen y confluyen las cuestiones estéticas y procedimentales sobre las que profundicé durante aquellos tres meses. En ella, tras analizar las estampas anteriores y reflexionar sobre los resultados obtenidos, centré la experimentación en el aprovechamiento de los valores de la imagen fotográfica para la expresión de la luz en combinación con las cualidades propias de la serigrafía.

La elección de dichas técnicas fue fundamental. La estampación digital me aportaba máxima sutilidad en los cambios tonales y cromáticos, mientras que con la serigrafía conseguía definición y libertad interpretativa. Decidí utilizar la estampación digital (y descartar el fotograbado, sobre el que había estado investigando hasta el momento) no sólo porque la facultad finlandesa tuviese un magnífico departamento especializado en infografía, sino porque, atendiendo a las pruebas realizadas en *Glittering #1#2#3*, me di cuenta de que el tipo de aportación fotográfica que buscaba no podía conseguirlo por otro medio distinto a la impresión digital sin que la imagen final perdiese parte de sus calidades durante el proceso. No obstante, aunque la impresión digital era el instrumento más fiel e idóneo para la reproducción de las imágenes fotográficas, éstas por sí mismas no eran un resultado definitivo. Necesitaba una contribución gráfica manual que, combinada con la estampa digital, me diese el nivel de plasticidad al que aspiraba. De ahí que retomase el papel que había jugado la serigrafía en las experimentaciones con las que abrí este periodo de investigación, aunque ahora su uso sería mucho más medido y estudiado.



## **SERIE 1 # 2 # 3 Simbiosis gráfica**

### **REFLEXIONES VINCULADAS**

En los últimos tiempos se ha producido en el arte gráfico una crisis similar a aquella que aconteció tras la llegada de la fotografía; pero esta vez en relación a la aparición de nuevas tecnologías y sistemas de captura, elaboración y tratamiento de imágenes digitales e infográficas. Los nuevos medios digitales han venido a revolucionar todos los métodos de creación plástica y, muy particularmente, los procedimientos de estampación gráfica. Las posibilidades plásticas que ofrecía la fotografía analógica han aumentado exponencialmente con la generalización del uso de los ordenadores y sistema de captura digital; lo que sumado a la riqueza de los procedimientos de estampación tradicionales, ha abierto un territorio de experimentación en relación a sus posibles hibridaciones gráficas aún por explorar en muchos aspectos.

Esta obviedad sin embargo tropieza con un cierto problema terminológico, en tanto en cuanto los límites entre lo considerado fotografía digital y estampa digital son difusos. La definición de dichos límites atiende a múltiples factores, en ocasiones tan sólo matices, que la mayoría de veces hacen difícil su justa distinción, pues el origen de ambos tipos de imágenes es similar.

Desde nuestro punto de vista la clave está en la intención, más allá del proceso material mediante el que la obra se conforma. Pues como dijo José Ramón Alcalá, *un medio es aquello por lo que algo es efectuado, y de este modo alcanzado. A lo que tiene como consecuencia un efecto lo llamamos causa. Sin embargo, causa no es solamente aquello por medio de lo cual es efectuado algo distinto. También el fin según el cual se determina el modo de los medios vale como causa. Donde se persiguen fines, se emplean medios; donde domina lo instrumental, allí prevalece la condición de causa, la causalidad.*<sup>4</sup>

Cuando nos acercamos a una fotografía artística esperamos obtener de ella una experiencia plástica fruto de la captura de un instante, pero siempre dentro de los límites de una superficie plana, donde las cualidades matéricas del soporte son limitadas, y donde prima el poder seductor de la imagen por sí misma. En cambio, cuando observamos una estampa, la experiencia estética que obtenemos de ella es, en gran parte, producto de la suma y elección

---

<sup>4</sup> **HIDEGGER**, Martin. "La pregunta por la técnica" en <http://www.heideggeriana.com.ar> 27/05/2007. La página web recoge la traducción de Eustaquio Barjau en Heidegger, M. *Conferencias y artículos*. Barcelona. Ediciones del Serbal. 1994. pp. 9-37

de determinados tratamientos plásticos que aportan a la imagen una serie de calidades y cualidades visuales que hacen que ésta difiera sustancialmente de las provenientes de un sistema fotográfico. Y es que, en la obra gráfica, las cualidades visuales del soporte y su interacción con la imagen estampada adquieren un especial valor en cuanto que nos brinda resultados inimitables en aspectos como el color, el tono o la textura.

No obstante, al creador contemporáneo poco importa la polémica que rodea al uso de los medios digitales ni sus dificultades de clasificación. De hecho, en la actualidad, dentro de la gráfica, cada vez es más común el uso de imágenes fotográficas digitales y de las generadas enteramente mediante procedimientos infográficos (con todas sus variaciones intermedias). Tal es el caso de Charlotte Hodes, con sus elaboradísimos y difícilmente clasificables dibujos infográficos, a medio camino entre la imagen impresa y el collage, las coloristas estampas fotográficas de Mark Quinn o la reciente producción de obra gráfica digital de Luis Gordillo. Y también son cada vez más los artistas que se acercan a las técnicas de estampación en busca de nuevos recursos expresivos relacionados con la fusión gráfica de la imagen digital y la estampación; entre ellos las artistas Anne Heyvaert, Ingrid Ledent y Ana Soler quienes recurren con frecuencia a la combinación de estampación digital y litografía.



### **SERIE 1 # 2 # 3** *Simbiosis gráfica*

#### PROCESO DE REALIZACIÓN

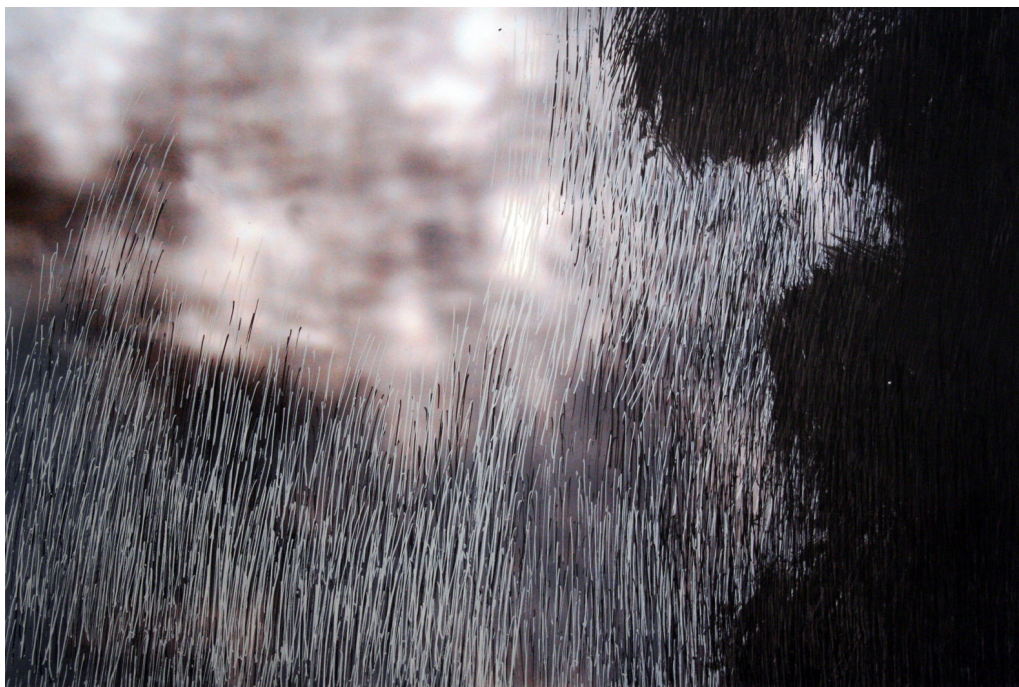
En nuestra opinión, la camaleónica serigrafía, capaz de hacer suyo todo tipo de imágenes, desde las más gestuales hasta las de vertiente más industrial y publicitaria, ha sido y sigue siendo, la más permeable a la recepción de los medios digitales entre las técnicas hoy consideradas tradicionales. La serigrafía admite no sólo el empleo de todo tipo de imágenes digitales para la elaboración de sus clisés, sino que, dada su versatilidad técnica, permite estampar sobre prácticamente todo tipo de superficies, incluidas las impresiones digitales. Desde el punto de vista de la experimentación técnica, éste fue un factor decisivo a la hora de decidir combinar ambos procedimientos.

No obstante, a nivel visual y conceptual, las imágenes de la *Serie #1#2#3* se enmarcan en la línea de las anteriores propuestas realizadas en Helsinki: la captación fotográfica de detalles muy ampliados de comportamientos lumínicos, donde se establece un frágil equilibrio entre lo abstracto y lo virtualmente paisajístico. Fue precisamente esa ambigüedad visual, donde lo fragmentario tiende a involucrarse con lo panorámico, la que traté de acentuar con la serigrafía. Mediante la intervención serigráfica procuré crear distintos planos espaciales, reservando zonas puramente fotográficas en alternancia con otras estrictamente gráficas. Para ello realicé un clisado de diferentes grupos de trazos serigráficos, que iba estampando aquí y allá, con uno u otro color, según conviniese compositivamente, cuidando la gama cromática y escogiendo minuciosamente las mezclas tonales en relación a la base fotográfica sobre la que iba a estampar. La intención era conseguir una fusión armónica entre serigrafía y stampa digital, donde la línea serigrafiada, nítida y precisa, y la imagen fotográfica, nebulosa e indefinida, cooperasen en la consecución de sugestivas atmósferas visuales.





*Serie 1#A*, estampa digital y serigrafía, 2006.



*Serie 1#B*, estampa digital y serigrafía, 2006.





*Serie 1#C*, estampa digital y serigrafía, 2006.



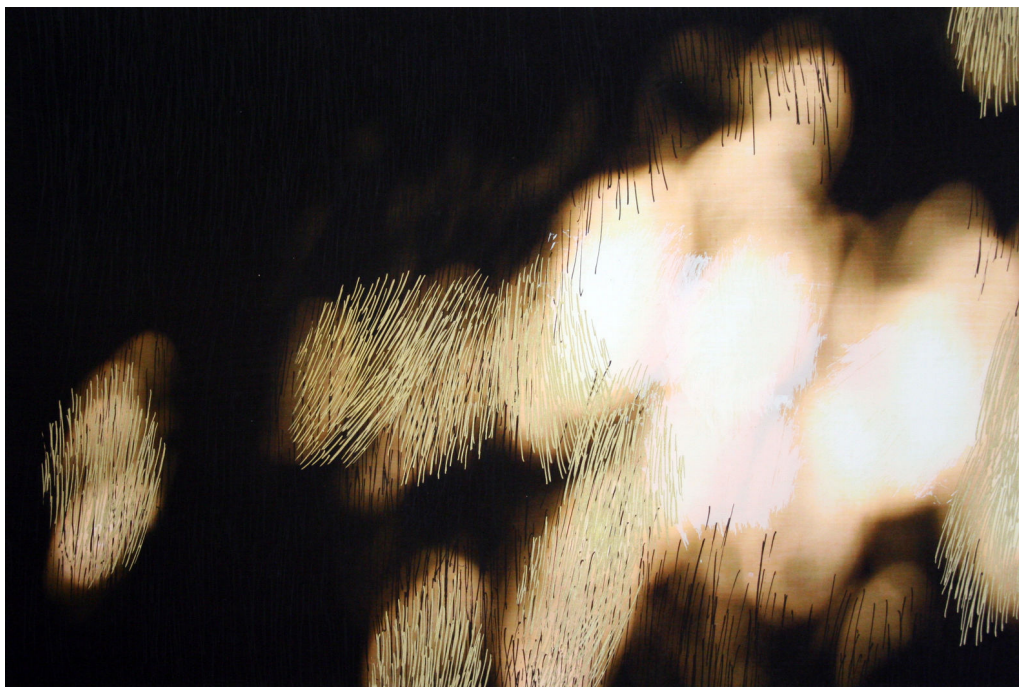
Detalle







*Serie 2#A*, estampa digital y serigrafía, 2006.



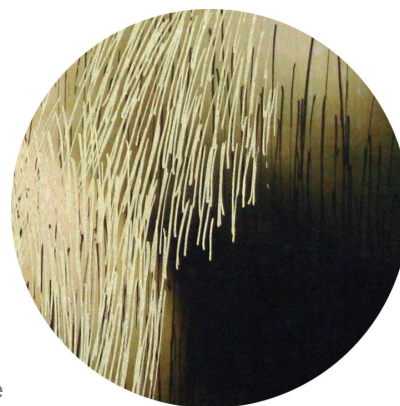
*Serie 2#B*, estampa digital y serigrafía, 2006.







*Serie 2#C*, estampa digital y serigrafía, 2006.

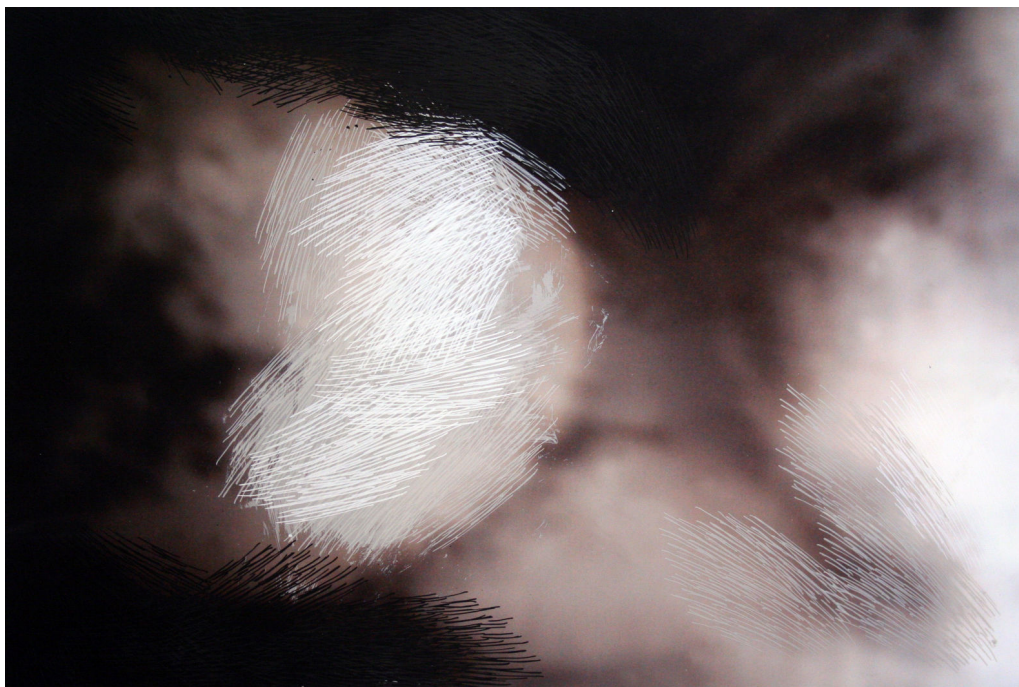


Detalle





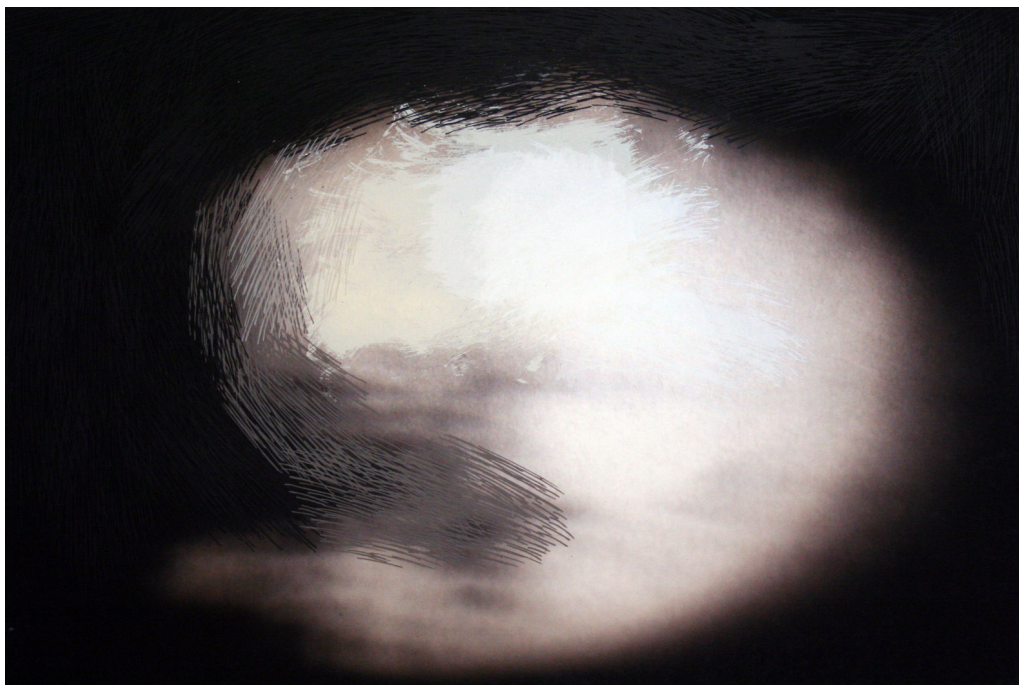
*Serie 3#A*, estampa digital y serigrafía, 2006.



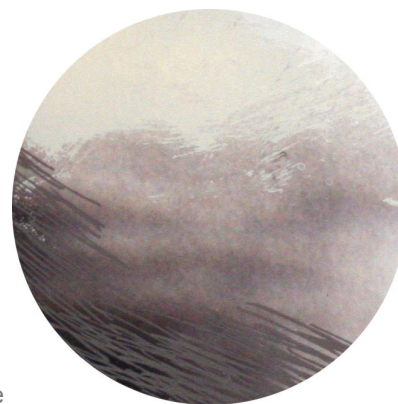
*Serie 3#B*, estampa digital y serigrafía, 2006.







*Serie 3#C*, estampa digital y serigrafía, 2006.



Detalle



6

**BLIND**

*Metamorfosis lumínica*

*Like blazing comets in the sky  
That shake the stars of light,  
Which drop like fruit unto the earth  
Thro' the fierce burning night.*

*Gwin King of Norway, William Blake.*





**BLIND** *Metamorfosis lumínica*

FICHA TÉCNICA



Título: *Blind # 1*

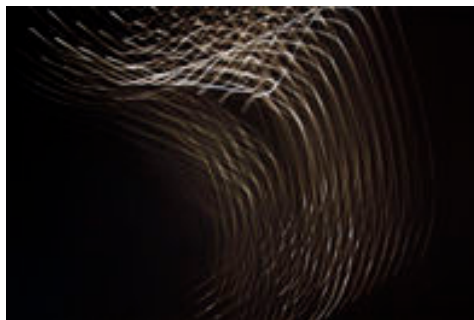
Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 112 x 155 cm.

Papel: *Hahnemühle Photo Rag*

Edición: 1/1

Año: 2007



Título: *Blind # 2*

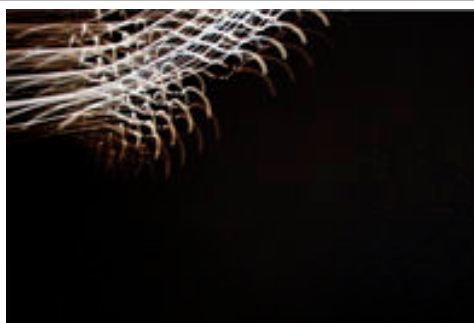
Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 112 x 155 cm.

Papel: *Hahnemühle Photo Rag*

Edición: 1/1

Año: 2007



Título: *Blind # 3*

Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 112 x 155 cm.

Papel: *Hahnemühle Photo Rag*

Edición: 1/1

Año: 2007



Título: *Blind # 4*

Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 112 x 155 cm.

Papel: *Hahnemühle Photo Rag*

Edición: 1/1

Año: 2007



Título: *Blind # 5*

Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 112 x 155 cm.

Papel: *Hahnemühle Photo Rag*

Edición: 1/1

Año: 2007



Título: *Blind # 6*

Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 112 x 155 cm.

Papel: *Hahnemühle Photo Rag*

Edición: 1/1

Año: 2007

## **BLIND** *Metamorfosis lumínica*

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

La serie *Blind* se compone de seis estampas de gran formato. Fue la primera de las experimentaciones gráficas en las que me embarqué durante mi estancia como artista en residencia en el Amsterdams Grafisch Atelier de Holanda, en el verano de 2007, y también una de las últimas que terminé. La complejidad de la serie, tanto por su tamaño como por el meticuloso proceso de ejecución que empleé, hizo que su creación se dilatase en el tiempo. Un hecho que, por otra parte, me brindó numerosos momentos para la reflexión y la solución de los problemas técnicos que iban surgiendo. No obstante la estancia en el Amsterdams Grafisch Atelier fue muy prolífica. Las experiencias previas en centros de otros países me habían enseñado a metodizar y medir los *tempos* creativos. De ahí que, a diferencia de otras ocasiones en las que la investigación plástica había sido más abierta, esta vez tuviese rigurosamente preparado y medido el plan de trabajo de antemano, incluidos todo el material, ideas e imágenes, que utilizaría. Este factor fue fundamental para conseguir rentabilizar al máximo la estancia en el taller.

Siguiendo la dirección investigativa que había comenzado el año anterior en Helsinki continué trabajando con la imagen fotográfica como punto de partida para ahondar en la problemática de la luz en el arte gráfico. Aquellos primeros ensayos finlandeses me sirvieron para establecer las claves del tipo de imagen que buscaba. La cámara, como mecanismo de mediación entre la luz física y su registro gráfico, me daba la oportunidad de intervenir brevemente en la toma de las imágenes. El zoom y las exposiciones prolongadas se convirtieron en mis aliados y la mirada selectiva a través del visor se concentró en captar comportamientos lumínicos abstractos. Aunque cabe decir que, a diferencia de las imágenes con las que había trabajado en Finlandia (en su mayoría fotografías de luces y sombras que iba encontrando), en *Blind* hubo cierta premeditación de las tomas, preparando el escenario y buscando motivos concretos donde la luz fuese la protagonista absoluta.

Por último destacar que una de las grandes ventajas de trabajar en el Amsterdams Grafisch Atelier fue disfrutar de la fantástica infraestructura con la que contaba para realizar estampas digitales y el estupendo taller serigráfico del que disponían. Impresoras y prensas de gran formato que garantizaban unas herramientas de trabajo inmejorables y a las que, viviendo en una habitación adosada al taller, tenía un acceso continuado, día y noche, por lo que el trabajo allí fue, si cabe, más intenso que en ningún otro de los talleres visitados hasta el momento.



Aunque el concepto y los parámetros de significación de la luz se vieron afectados por los cambios operados en el arte a partir de la invención de la fotografía, los principios sobre los que históricamente se fundamentó su representación bidimensional han continuado manteniéndose en la actualidad en unas constantes interpretativas muy similares. Evidentemente, dichos principios representacionales han tenido que adaptarse, por necesidad, a las tendencias estéticas del momento, al tiempo que la luz ha ido adquiriendo nuevas dimensiones dentro de la gran variedad de manifestaciones plásticas que coexisten en el panorama artístico contemporáneo. Una de esas nuevas dimensiones de la luz es la que contempla su empleo como agente físico dentro de la obra de arte. En el arte actual encontramos infinidad de piezas e instalaciones donde la luz se erige como elemento activo y significativo, con plena autonomía visual (pensemos si no en el papel que juega la luz dentro de las obras de Olafur Eliasson, Robert Irwin o tantos otros). Y es que a lo largo del último siglo, a los usos tradicionales de la luz, se le han venido uniendo otros valores que antes habían permanecido encubiertos y que ahora reclaman su significación dentro de la obra. En el arte gráfico comienzan a verse, con cierta frecuencia, este tipo de intervenciones lumínicas: estampas presentadas en cajas de luz (Carmen Laffón), estampas translucidas (José María Sicilia), estampas tridimensionales en las que la luz es imprescindible (Blanca Muñoz y Ana Bellido), estampas incluidas en instalaciones donde la luz adquiere un papel técnico-conceptual (Ricardo Calero)...

Sin embargo, a pesar de la proliferación de obras contemporáneas en las que predomina la presencia física de la luz, su plasmación, sea pictórica o gráfica, continúa siendo un reto. La naturaleza de la luz fue, tiempo atrás, un enigma objeto de intensas dilucidaciones. De su comprensión, entendieron muchos artistas, dependía la transmisión de sus valores visuales. No obstante, desde que Da Vinci, pionero en poner en práctica con acierto los fundamentos del claroscuro, sentase sus bases, los principios de la representación de la luz se normalizaron (de hecho, éstos son los mismos principios de los que aún hoy nos nutrimos). Durante siglos, los artistas se esmeraron en seleccionar las atmósferas lumínicas que mejor contextualizaran sus ideas y en conseguir reflejar, de la manera más fidedigna posible, los comportamientos de la luz en los momentos escogidos. Es inevitable recordar los tempestuosos cielos de Turner o la catedral de Monet, estudiada a todas las horas del día.

La fotografía sin duda facilitó esa labor de captación de la luz, reteniéndola en el tiempo y mostrando la realidad de sus comportamientos en el espacio con toda objetividad. Pues la luz se da en el tiempo y el espacio. Es más, podríamos decir que no hay aprehensión de luz sin aprehensión de tiempo y espacio, por muy abstractas que sean las referencias visuales. Esa correlación luz-tiempo-espacio, creemos, es un concepto fundamental que repercute en el maridaje entre fotografía y grabado. En las representaciones en las que el artista es el propio materializador de la idea, en términos generales, el proceso de creación se extiende necesariamente en el tiempo. Más aún en la gráfica, donde los procedimientos requieren de unas fases metodológicas pautadas, de una secuencialidad en las acciones constructivas de la imagen que dilatan sustancialmente su creación. Estos lapsos temporales brindan al artista gráfico unos momentos preciosos para meditar sobre la obra que tiene entre manos, para variar un color, una forma, una intensidad tonal o incluso su composición. Sin embargo el fotógrafo, en el momento de captar la imagen, trabaja con unos tiempos limitados. En la fotografía la acto puramente creativo, el que da origen a la imagen, se reduce, con frecuencia, a un instante.

Es por eso que, en nuestra opinión, en la creación gráfica el despliegue temporal tiene un significado y unas consecuencias plásticas muy distintas respecto a la fotografía. Mientras que la fotografía permite al artista captar una realidad a golpe de disparador en cuestión de fracciones de segundo (sin despreciar por ello el tiempo de elección del punto de vista o la preparación, en su caso, de la escena), en el arte gráfico la imagen se construye de una forma muy diferente, porque sus ritmos de configuración son muy diferentes. Esta diferencia es, para nosotros, tan fundamental como enriquecedora para la relación entre arte gráfico y fotografía; ya que la fusión de ambos ritmos metodológicos permite trabajar sobre la imagen a compases igualmente distintos, conjugando la objetividad de la impronta fotografía con los espacios para la reflexión visual que permite la posterior elaboración gráfica. En la obra de Francisco Souto, cuya línea de trabajo abarca desde la estampa digital a las técnicas más tradicionales, las piezas más interesantes son, a nuestro parecer, aquellas en las que ambas se combinan como propuesta comparativa (como sucede en la serie titulada *El otro*, por ejemplo).

## **BLIND** *Metamorfosis lumínica*

### PROCESO DE REALIZACIÓN

La serie *Blind* está construida teniendo por inspiración los suaves haces de luz que se cuelan por las rendijas de una persiana prácticamente cerrada dentro de una habitación a oscuras, regocijándonos en el juego visual que provocan sus efectos lumínicos; como pequeños cometas danzando al unísono, dibujando sobre la sombra. Podemos decir que, en este sentido, nuestra percepción tiene mucho que ver con aquella noción abstracta de belleza de la que hablaba Tanizaki, cuando decía *creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias*.<sup>5</sup> *Blind* fue una serie meticulosamente estudiada. Las fotografías, expresamente tomadas para ella, fueron sutilmente tratadas para ganar en resolución y definición, pues había que tener en cuenta las dimensiones en las que iban a ser estampadas. Por ello realicé numerosas pruebas de calidad previas. Para la impresión definitiva de las imágenes digitales utilicé un papel fotográfico especial (concretamente el denominado *Hahnemühle Photo Rag*) que, además, admitía ser serigrafiado. No obstante, la serigrafía era la clave. Con la intervención serigráfica perseguía dos objetivos. Por un lado aportar a la stampa el materialismo pictórico que con la impresión digital, más plana y homogénea, no podía obtener; por otro trabajar los contrastes a partir de sutilezas tanto tonales (valiéndome del contraste visual entre las tintas acrílicas y las de impresión) como formales (entre la imagen estampada digitalmente y los clisés manuales serigrafiados). Todo ello con un fin único: la representación gráfica de la luz y de la riqueza de sus transiciones tonales.

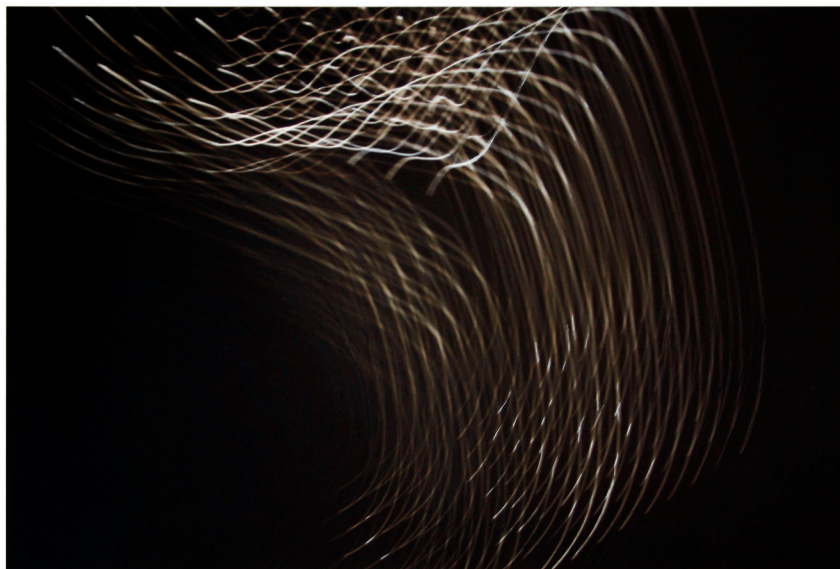
<sup>5</sup> TANIZAKI, *Op. Cit.* p.69







*Blind # 1*, estampa digital y serigrafía, 2007.



*Blind # 2*, estampa digital y serigrafía, 2007.



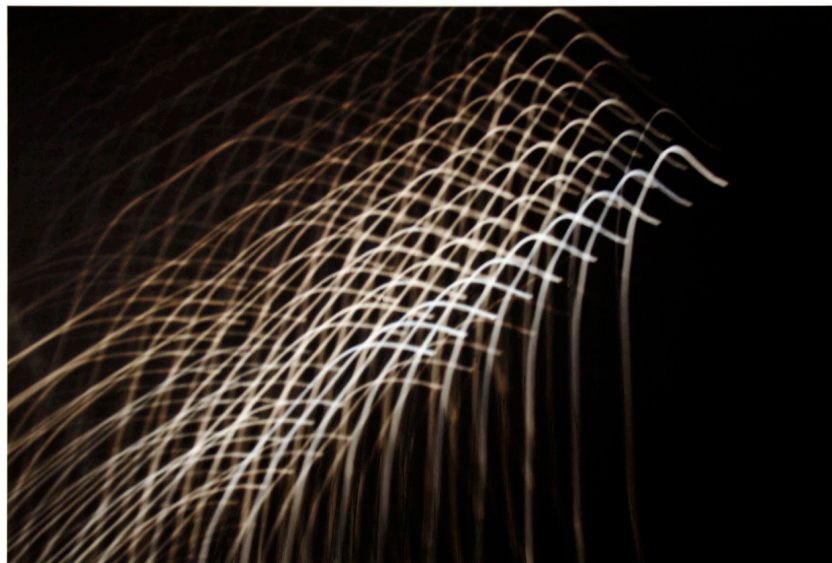


*Blind # 3*, estampa digital y serigrafía, 2007.



*Blind # 4*, estampa digital y serigrafía, 2007.





*Blind # 5, estampa digital y serigrafía, 2007.*



*Blind # 6, estampa digital y serigrafía, 2007.*



# 7

## **LIGHT DANCE**

### **Coreografías gráfico-lumínicas**

*Debemos suponer que existen relaciones de correspondencia y de tensión entre los colores, los valores de luminosidad, las formas, las posiciones espaciales de éstas y sus direcciones; aspectos que están determinados por nuestro aparato fisiológico y que son comunes a todos los seres humanos. Así, por ejemplo, los colores complementarios, las posibilidades de una ordenación centrada y excéntrica, centrífuga y centrípeta de los colores, los valores de luminosidad y de oscuridad –contenido de blanco y negro–, el carácter cálido y frío de los colores, los movimientos cercanos y lejanos, la ligereza y la pesadez de los colores.*

*Pintura, fotografía, cine. László Moholy-Nagy.*



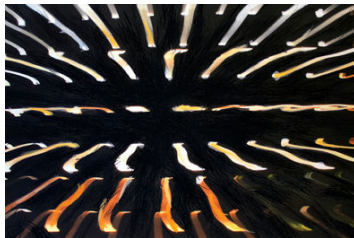


**LIGHT DANCE** Coreografías gráfico-lumínicas

FICHA TÉCNICA



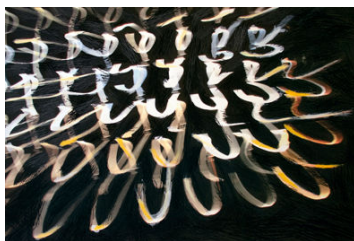
Título: *Light Dance # 1*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 56 x 76 cm.  
Papel: papel litográfico *BFK Rives*  
Edición: 1/1  
Año: 2007



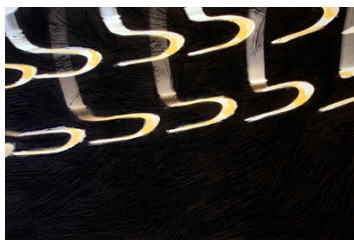
Título: *Light Dance # 2*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 56 x 76 cm.  
Papel: papel litográfico *BFK Rives*  
Edición: 1/1  
Año: 2007




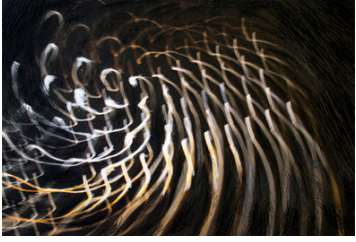

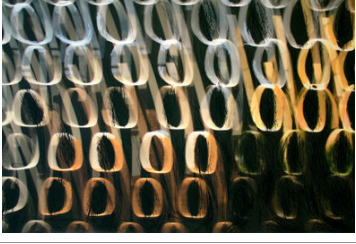

Título: *Light Dance # 3*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 56 x 76 cm.  
Papel: papel litográfico *BFK Rives*  
Edición: 1/1  
Año: 2007



Título: *Light Dance # 4*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 56 x 76 cm.  
Papel: papel litográfico *BFK Rives*  
Edición: 1/1  
Año: 2007



Título: *Light Dance # 5*  
Técnica: Estampa digital y serigrafía.  
Formato: 56 x 76 cm.  
Papel: papel litográfico *BFK Rives*  
Edición: 1/1  
Año: 2007

	<p>Título: <i>Light Dance # 6</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 56 x 76 cm.</p> <p>Papel: papel litográfico <i>BFK Rives</i></p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Light Dance # 7</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 56 x 76 cm.</p> <p>Papel: papel litográfico <i>BFK Rives</i></p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Light Dance # 8</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 56 x 76 cm.</p> <p>Papel: papel litográfico <i>BFK Rives</i></p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Light Dance # 9</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 56 x 76 cm.</p> <p>Papel: papel litográfico <i>BFK Rives</i></p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Light Dance # 10</i></p> <p>Técnica: Estampa digital y serigrafía.</p> <p>Formato: 56 x 76 cm.</p> <p>Papel: papel litográfico <i>BFK Rives</i></p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>

## **LIGHT DANCE** Coreografías gráfico-lumínicas

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

Durante la estancia en Amsterdam trabajé sobre varias series en paralelo. La serie *Light Dance*, a la que ahora me refiero, estuvo muy vinculada a la línea experimental de *Blind*. Las dos se construyeron en base a un tipo de imagen similar y en la creación de ambas combiné serigrafía y estampa digital. Pero a diferencia de las estampas de *Blind*, donde traté de potenciar la sutilidad de los cambios tonales entre matices opuestos, en la serie *Light Dance* fueron el color y el ritmo los elementos sobre los que puse el acento.

Las fotografías que utilicé para *Light Dance* eran más efectistas que las de la serie *Blind* y me preocupaba que, una vez estampadas, el cromatismo de la imagen digital eclipsase los valores pictóricos de la serigrafía. Pensando en una fórmula que me ayudase a amortiguar la presencia del color en las imágenes impresas sin alterar su naturaleza, resolví que una posible solución era sustituir el papel de impresión fotográfico por otro de estampación tradicional. El papel fotográfico intensifica los matices porque está preparado con una película especial para la absorción controlada del color; sin embargo en un papel sin tratar los colores penetran mejor y, en consecuencia, se atenúan. La idea de sustituir un papel por otro tenía como fin conseguir una diferencia tonal evidente entre las tintas de impresión y las serigráficas, dándole así mayor protagonismo a estas últimas. No es fácil encontrar un centro de estampación digital donde admitan introducir en sus impresoras papeles que no sean los específicos, porque su celulosa suele causar problemas de obturación en las agujas de impresión. Sin embargo, el especial perfil del taller holandés como laboratorio de investigación gráfica me proporcionó la ocasión de experimentar estampando imágenes digitales sobre papeles distintos a los indicados. Finalmente, tras diversas pruebas, me decidí por un papel litográfico, satinado y con cuerpo; el papel litográfico tenía el grado de absorción necesario para suavizar el color impreso sin que la imagen digital perdiera calidad, y un comportamiento excelente a la hora de ser serigrafiado. Además, las cualidades visuales del papel litográfico aportaban a la estampa una calidez extra que enriquecía la imagen.



## ***LIGHT DANCE*** *Coreografías gráfico-lumínicas*

### REFLEXIONES VINCULADAS

Luz y oscuridad son un par inseparable. La luz necesita de la sombra, de su pareja de baile, para desplegar sus efectos visuales. Esta fue una realidad que tuvieron muy en cuenta los arquitectos de las grandes mezquitas y catedrales medievales. El arte bizantino exploró las posibilidades de la luz reflejada y para ello creó todo un aparato iconográfico destinado a hacerla reverberar. Los mosaicos parietales, conformados a base de miles de pequeñas teselas doradas, fueron especialmente ideados para que la luz ambiental que creaban los lampadarios rebotase sobre su superficie provocando múltiples y sutiles destellos dentro de la penumbra de sus templos. De forma similar, los arquitectos góticos adaptaron las estructuras de sus catedrales para poder abrir grandes vanos en sus muros. Vanos que, cubiertos por vidrieras de los más ricos colores, servían como filtros cromáticos para la luz. El despliegue de color que producían las vidrieras al ser atravesadas por los rayos de sol en el interior de las catedrales, convertía al lugar de liturgia en una suerte de caja de resonancia lumínica perfectamente estudiada para provocar en el espectador un impacto sensitivo de acuerdo a la función religiosa del edificio. El poder obnubilante de la luz en contraste con la oscuridad de los espacios interiores sigue poseyendo una atracción que cautiva los sentidos. La pintora americana Patti Olean, en sus recientes óleos, ha sabido recoger ese poder sensitivo de la luz y sus comportamientos atmosféricos al penetrar en espacios arquitectónicos a media luz, renovando su percepción.

El color es un aspecto capital de la manifestación de la luz. Las experiencias visuales que provoca son un valioso vehículo para la transmisión de sensaciones en la creación plástica. Los colores conllevan una importante carga simbólica y anímica que los artistas, conociéndola, no desisten en utilizar. Bruce Nauman y Olafur Eliasson son dos exponentes claves para comprender los términos en los que actualmente se desarrollan las propuestas en las que el color participa como agente de creación visual en conjunción con la luz y cómo ambos, en colaboración, son capaces de suscitar innumerables respuestas emocionales. Por otra parte, los mensajes pictográficos de Ed Ruscha también se valen de los acordes cromáticos para emitir sintonías perceptivas en apoyo de sus textos. En sus piezas se aprecia una clara tendencia al empleo de siluetas y formas planas; esto es: a la síntesis iconográfica. Elementos que, si bien propician una lectura rápida y con frecuencia fría de la imagen (como sucede en la obra de Sol Lewitt), Ruscha trabaja de tal forma que logra lo contrario. El artista consigue

contrarrestar la instantaneidad de sus propuestas visuales aplicando un tratamiento lumínico envolvente, que consiste, con frecuencia, en difuminar los perfiles de las formas y en introducir colores que se irisan creando sugerentes efectos que retienen la mirada. No obstante, desde finales de los setenta, Ruscha ha tendido a amortiguar sus colores, concentrándose más en el juego de la luz y la oscuridad y en la degradación de sus tránsitos tonales. Nos resulta particularmente interesante su obra gráfica, pues la actitud experimental de Ruscha ante los procedimientos de estampación añade a los aspectos formales comentados de sus imágenes un punto de calidez muy sugerente. De hecho, él mismo valora especialmente las sutilezas procedimentales del medio, donde los errores técnicos, las irregularidades de color y los efectos inesperados del proceso, se suman a los valores plásticos de la imagen, rompiendo la uniformidad de su producción mecánica. Quizás las piezas que mejor ilustran la cuestión de las que hablamos son las que ha producido a partir de los años ochenta, concretamente las siluetas de casas, animales, textos... casi siempre desenfocados.

El contraste lumínico posee un gran peso dentro del arte gráfico. Es una característica formal generalizada dentro de la imagen estampada. Lo fue durante siglos cuando, inevitablemente, dominaba la estampación monocroma, pero lo ha continuado siendo también a partir de la explosión cromática que se produjo con la invención de la litografía y, de hecho, hoy día sigue siendo un recurso fundamental para la mayoría de los artistas gráficos por sus posibilidades expresivas. Pensemos si no en la obra de Georg Baselitz, quien alterna color y monocromía indistintamente, pero siempre recurriendo a fuertes contrastes tonales. Y es que, el contraste de la luz, sea luz blanca o luz coloreada, con la oscuridad, dadas las múltiples opciones combinatorias que brinda, constituye un valioso recurso lingüístico dentro de la gráfica.

## **LIGHT DANCE** Coreografías gráfico-lumínicas

### PROCESO DE REALIZACIÓN

Las fotografías que sirvieron de imagen base para la serie *Light Dance* utilizando el mismo motivo, que las empleadas para la serie *Blind*: la luz que se cuela por las rendijas de una persiana. Sólo que esa vez la cámara se calibró de tal forma que captase los colores que traspasaban al interior de la estancia. El objetivo era crear un grupo de imágenes donde el color-luz se convirtiese en protagonista. La serie fue concebida en conjunto, como pieza única (aunque indudablemente las distintas piezas también funcionan aisladamente); de esta forma, el baile de colores no sólo se producía dentro de la estampa, sino que se establecía una interrelación de carácter narrativo-secuencial entre las distintas piezas (como si de una película de fotogramas se tratase).

Una vez seleccionado el grupo de imágenes que iban a conformar la serie y escogido el papel sobre el que estamparlas, la clave estaría en el subsiguiente proceso de estampación serigráfica. Contaba con dos alternativas. Por un lado crear clisés exclusivos para cada estampa, en función de sus particularidades formales. Por otro, crear una especie de *banco de grafismos* lo suficientemente amplio como para que me sirviesen para intervenir sobre todas ellas pudiendo seleccionar el más conveniente según el caso. Finalmente esta última fue la opción escogida.

No obstante, a la toma de esta decisión contribuyó el hecho de que había proyectado la obra en un papel de dimensiones relativamente reducidas. Y aunque trabajé las imágenes con la misma pulcritud con la que lo hice para la serie *Blind*, el hecho de que fuese un formato mucho más pequeño suponía que también que fuese más manejable y esa facilidad de manejo fue fundamental a la hora de intervenir sobre cada una de ellas. Podía girarlas, moverme a su alrededor con la pantalla serigráfica sin necesidad de utilizar la prensa y seleccionar la parte del clisé que convenía en cada momento para cada estampa. Sus dimensiones me permitieron trabajarlas todas al mismo tiempo, extendiéndolas sobre las mesas del taller. Así, en el momento de serigrafiarlas, iba pasando de una a otra pantalla en mano, buscando ritmos y conexiones cromáticas, viéndolas en conjunto. Factores que, creo, confirieron a la serie una coherencia y dinamismo que no habrían sido posibles de otro modo.







*Light Dance # 1*, estampa digital y serigrafía, 2007.



*Light Dance # 2*, estampa digital y serigrafía, 2007.

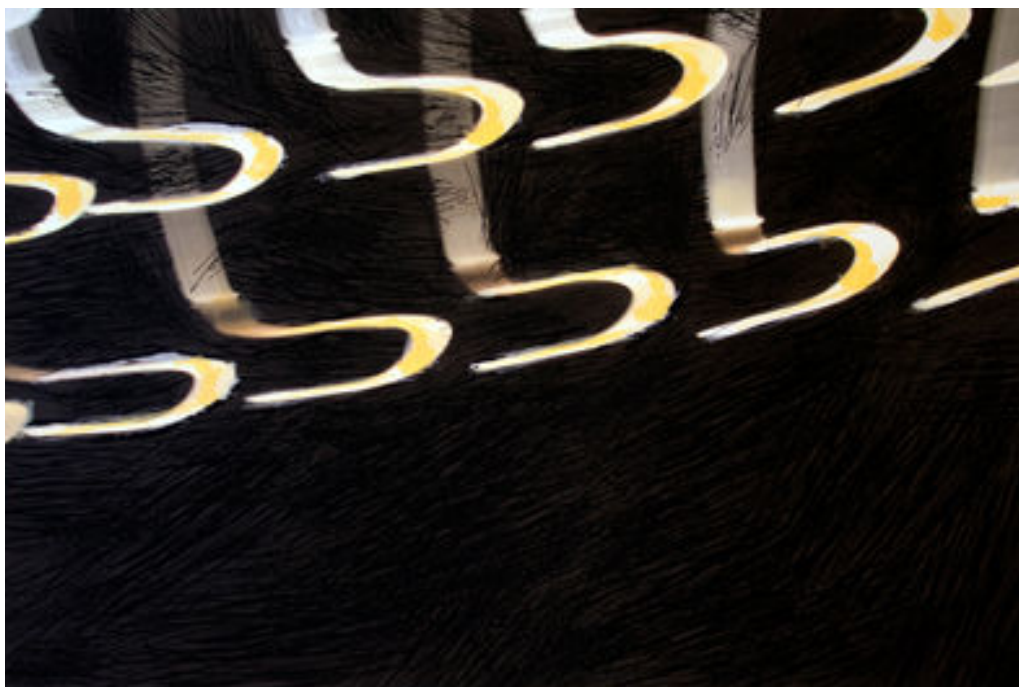


*Light Dance # 3*, estampa digital y serigrafía, 2007.

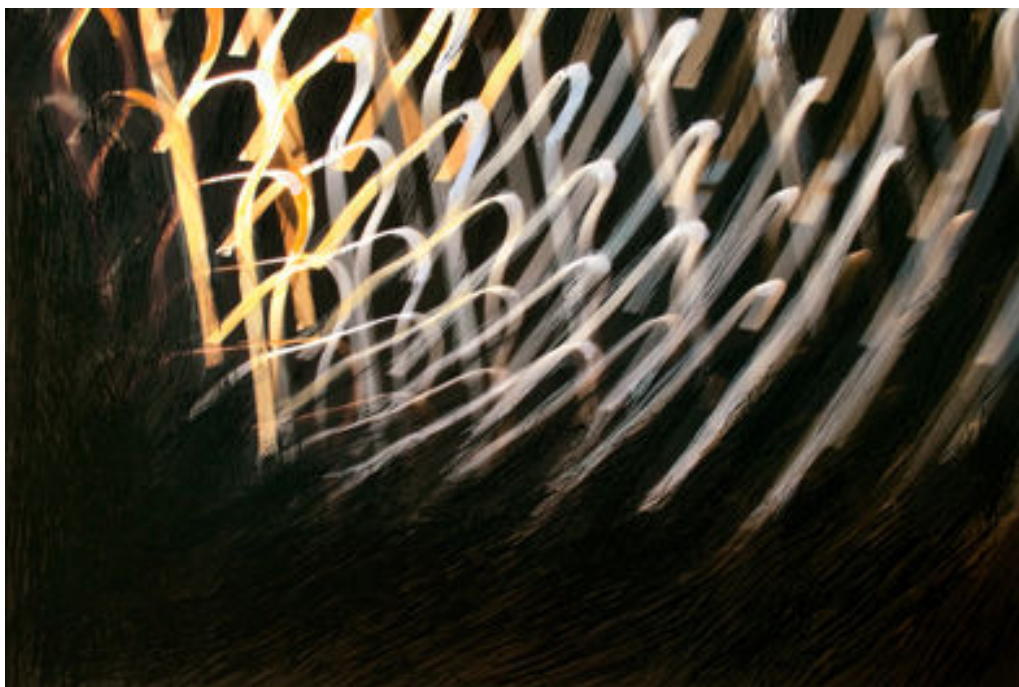


*Light Dance # 4*, estampa digital y serigrafía, 2007.





*Light Dance # 5*, estampa digital y serigrafía, 2007.



*Light Dance # 6*, estampa digital y serigrafía, 2007.



*Light Dance # 7*, estampa digital y serigrafía, 2007.



*Light Dance # 8*, estampa digital y serigrafía, 2007.





*Light Dance # 9*, estampa digital y serigrafía, 2007.



*Light Dance # 10*, estampa digital y serigrafía, 2007.



8

**ZOOM**

*Luces de la sombra*

*La noche se ha encendido como una sorda hoguera  
de llamas minerales y oscuras embestidas.*

*Y alrededor la sombra late como si fuera  
las almas de los pozos y el vino difundidas.*

Del poema *Hijo de la luz y de la sombra* de Miguel Hernández.





**ZOOM** *Luces de la sombra*

FICHA TÉCNICA



Título: Zoom # 1

Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 43,5 x 61 cm.

Papel: Photorag Satin

Edición: 1/1

Año: 2007



Título: Zoom # 2

Técnica: Estampa digital y serigrafía.

Formato: 43,5 x 61 cm.

Papel: Photorag Satin

Edición: 1/1

Año: 2007



## **Zoom** *Luces de la sombra*

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

Otra de las experiencias gráficas que puse en marcha durante mi estancia en el Amsterdams Grafisch Atelier fue la que desembocó en las dos estampas tituladas *Zoom*. Como su nombre indica estas imágenes se construyeron partiendo de sendas tomas de aproximación fotográfica. La serie *Zoom* está íntimamente vinculada a la anterior, *Light Dance*. Si bien las fotografías que realicé para cada una comportaban distintas intenciones. Si en las primeras el movimiento y la sucesión rítmica hilvanaban el tránsito de una a otra imagen, en *Zoom* era la atención al detalle el objeto de recreación.

La conclusión más importante que rescato de *Zoom* es más de carácter conceptual que plástico, pues en sí bien en apariencia no se diferencia demasiado de la serie precedente, sin embargo, los dos escuetos ensayos gráficos subrayan especialmente una idea que subyace en todas las series: el interés por lo fragmentario como configuración visual, cuyo potencial abstraccionista en relación a la plasmación de la luz puede contribuir a la experiencia estética por sí mismo.



## **ZOOM** *Luces de la sombra*

### REFLEXIONES VINCULADAS

El detalle, la mirada concentrada en un punto concreto, ha sido, como bien subrayó el conocido historiador Daniel Arasse en su libro *El detalle*<sup>720</sup>, un elemento decisivo en la obra de arte. El detalle ha sido objeto de atención y cautivación para artistas de todos los tiempos. Existen multitud de muestras que dan constancia de ello. Desde aquellos detalles analíticos de los esquemas gráficos que los *artistas prehistóricos* trazaron sobre las paredes de las cuevas, al detenimiento preciosista en la multiplicación de los detalles que observamos en *El jardín de las delicias* del Bosco o al puntual pero esencial detalle de *la perla* de la joven retratada por Vermeer o del perro que lucha por sacar la cabeza en el tempestuoso mar de Goya. Ese gusto por el detalle persiste aún hoy día, aunque ha tomado una nueva forma. De hecho, incluso en una obra completamente abstracta, el detalle continúa jugando un papel fundamental: un tono, un elemento compositivo, el grosor de un trazo... son detalles que el artista cuida y que al que el espectador atiende.

En el grabado el detalle ha sido, si cabe, aún más importante. La necesidad descriptiva de las primeras estampas de reproducción obligó a los grabadores a detenerse en la minuciosa explicación de las formas; principalmente porque las imágenes que reproducían, generalmente provenientes de la pintura, se hacían en un formato mucho menor, y aún así debían dar fe de los pormenores del original. Esa minuciosidad repercutió también en el plano técnico, donde el detalle del trazo, el grado de su perfección, era significativo del nivel de profesionalidad del grabador prefotográfico, resultando admirable el nivel de perfección que se alcanzó en la estampa de reproducción tanto en las delicadas líneas incisas en las planchas como en las magistrales tramas manuales dibujadas sobre la piedra litográfica. No obstante, en muchos casos también los grabadores de la estampa original mantuvieron esa conciencia en relación al detalle, recreándose en los más ínfimos elementos de sus composiciones. En este aspecto Rembrandt es una muestra insuperable. El maestro holandés puso de manifiesto su extraordinariamente aguda capacidad de observación y retentiva. Para él la más mínima diferencia lumínica, cualquier variación tonal o compositiva era un detalle fundamental. Además, a nivel formal, los detalles que se aprecian en la obra gráfica de Rembrandt responden a elementos muy concretos. En lugar de definir el grueso de los elementos que componían sus imágenes, como solía hacer la mayoría de los grabadores de la época, él los

---

<sup>720</sup> **ARASSE**, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008.

seleccionaba, incidiendo en los que resultaban más importantes para explicar la escena. De esta manera no sólo lograba crear imágenes sugerentes, envolviendo formas en sombra, sino dotarlas de atmósfera, pues allí donde recaía la luz, los detalles desaparecían, como aplastados por su peso.

Con la fotografía el valor del detalle cobra una nueva dimensión, también en la gráfica. La fotografía permitió captar momentos hasta entonces impensables o inaprensibles y eso vino a ampliar el repertorio iconográfico de la creación artística en general y, por su fusión con los procedimientos de estampación gráficos, el repertorio iconográfico del arte gráfico. Permitted la inclusión de imágenes perfectamente descriptivas (hemos visto la obra de Celmins, entre otras muchas, donde la homogeneidad en el detalle de lo representado contribuye inestimablemente a crear una sensación cercana a la que produce lo abstracto). Por otra parte, el registro fotográfico asociado al macroscopio y al microscopio, proporcionó la posibilidad de acceder a la representación de objetos antes invisibles al ojo humano, como puede ser una célula o un planeta visto desde la cercanía - Adam Lowe creó un grupo de estampas digitales, *Grey-cultured cells*, a partir de las fotografías tomadas a papeles impresos por distintos métodos mecánicos, las cuales ampliaban el detalle del comportamiento de los pigmentos -. Esta capacidad de la fotografía para subrayar la plasticidad de elementos que de otra forma habrían pasado desapercibidos, haciendo un efecto lupa sobre ellos es, hoy día, un recurso muy demandado. Nos viene a la memoria la serie de serigrafías de Richard Deacon titulada *Show & Tell*, en algunas de las cuales concentra la atención en un detalle minúsculo, redimensionándolo a gran escala o los fotograbados de Robert Mapplethorpe en los que la sugestiva forma ampliada de una flor es objeto de admiración . No obstante, el detalle en el arte contemporáneo ha adquirido multitud de significados; los hermanos Jake & Dinos Chapman, por ejemplo, repropusieron la serie goyesca de *los desastres de la guerra* introduciendo sobre los originales nuevos *detalles* y dándoles, por añadido, un importante giro conceptual. En una línea opuesta, Chris Ofili ha demostrado cómo la delectación por los patrones ornamentales y la reproducción de sus detalles encierra un gran poder de atracción visual.

## **Zoom** *Luces de la sombra*

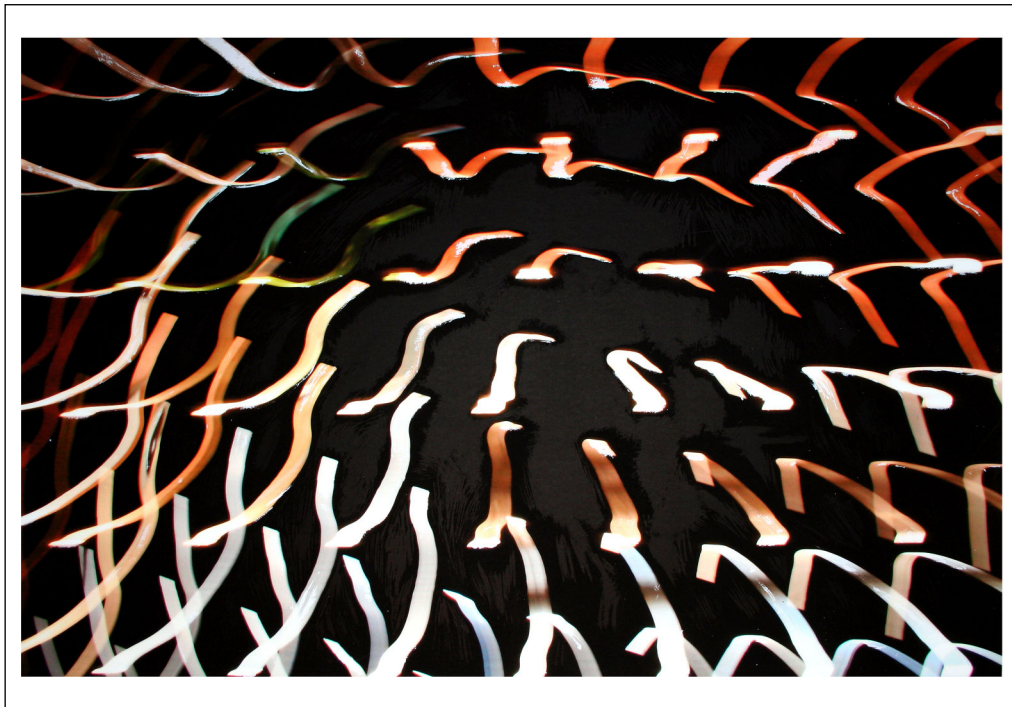
### PROCESO DE REALIZACIÓN

En lo técnico, el procedimiento de creación de *Zoom* no se diferenció mucho del empleado en *Blind* o *Light Dance*. En todo caso, podría decir que fue una mezcla de ambos con ligeras variaciones en las que tanteaba el afinamiento estético de lo que quería representar. Como en las anteriores, las estampas de *Zoom* fueron realizadas a partir de la impresión digital de imágenes fotográficas sobre las que intervendría mediante el sistema permeográfico, si bien en éstas el equilibrio entre lo digital y lo serigráfico sería muy frágil.

El papel fotográfico sobre el que fue estampada *Zoom* - *Photorag Satin* -, distinto al papel utilizado en *Blind*, determinó la metodología de creación y las características visuales de las imágenes. Sobre este papel el pigmento negro de la impresión digital se convirtió en una densa y profunda capa de oscuridad, y los colores ganaron en brillantez y saturación. Una base que definió la intervención serigráfica posterior, ya que ante el protagonismo del color fotográfico las tintas perderían presencia. De ahí que, a diferencia de las series precedentes, en este caso el proceso de creación fuese más convencional, pues fue precisamente esa delicada integración entre una y otra técnica lo que me llevó a hacer positivos serigráficos específicos para cada estampa, con los que poder controlar con exactitud la ubicación y adaptación de los clisés serigráficos respecto a la imagen fotográfica. En *Zoom* el equilibrio final entre lo digital y lo serigráfico se concreta como un sutil juego de percepción tonal, brillos y texturas visuales.







*Zoom # 1, estampa digital y serigrafía, 2007.*



*Zoom # 1, estampa digital y serigrafía, 2007.*



**SUNSET***Tras lo sublime*

*La luz extrema, al superar todos los órganos de la vista, borra todos los objetos, de manera que en sus efectos se parece exactamente a la oscuridad. Tras mirar el sol durante un rato, dos manchas negras, la impresión que deja, parecen danzar ante nuestros ojos. Así son dos ideas tan opuestas como se pueden imaginar reconciliadas en sus respectivos extremos; y ambas, pese a su naturaleza opuesta, compiten en la producción de lo sublime.*

*De lo sublime y de lo bello. Edmund Burke.*



**SUNSET** *Tras lo sublime*

FICHA TÉCNICA



Título: *Sunset Day # 1*

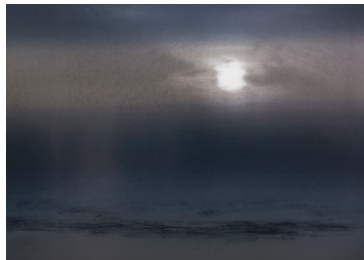
Técnica: Serigrafía.

Formato: 55 x 77 cm.

Papel: Zerkall

Edición: 1/5

Año: 2007



Título: *Sunset Night # 1*

Técnica: Serigrafía.

Formato: 55 x 77 cm.

Papel: Zerkall

Edición: 1/5

Año: 2007



Título: *Sunset Day # 1 (variación)*

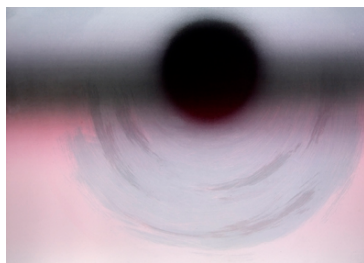
Técnica: Serigrafía.

Formato: 55 x 77 cm.

Papel: Zerkall

Edición: 1/1

Año: 2007



Título: *Sunset Day # 2*

Técnica: Serigrafía.

Formato: 55 x 77 cm.

Papel: Zerkall

Edición: 1/5

Año: 2007



Título: *Sunset Night # 2*




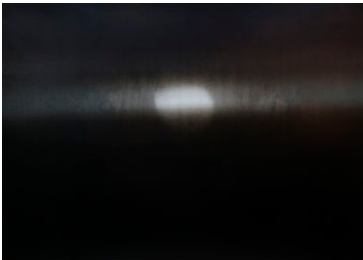
Técnica: Serigrafía.

Formato: 55 x 77 cm.

Papel: Zerkall

Edición: 1/5

Año: 2007

	<p>Título: <i>Sunset Day # 3</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 55 x 77 cm.</p> <p>Papel: Zerkall</p> <p>Edición: 1/5</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Sunset Night # 3</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 55 x 77 cm.</p> <p>Papel: Zerkall</p> <p>Edición: 1/5</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Sunset Night # 3 (variación 1)</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 55 x 77 cm.</p> <p>Papel: Zerkall</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Sunset Night # 3 (variación 2)</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 55 x 77 cm.</p> <p>Papel: Zerkall</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>

## **SUNSET** *Tras lo sublime*

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

La serie *Sunset* es, procedimental y estéticamente, la que más se aleja del resto de las series de estampaciones realizadas y, sin embargo, es una de las que más conclusiones extraje a nivel conceptual. Se podría decir que fue un punto de inflexión en la investigación.

*Sunset* fue realizada en los talleres de estampación del Frans Masereel Centrum, situado en Kasterlee, un pequeño pueblo ubicado en el territorio flamenco de Bélgica. La estancia en el Frans Masereel tuvo lugar en el verano de 2007, el mismo verano en el que también estuve trabajando en el Amsterdams Grafisch Atelier. Becada como artista en residencia aproveché el paréntesis del mes vacacional en el que cerraban el taller holandés para trasladarme al belga. El cambio de escenario no frenó el ritmo de trabajo. Muy por el contrario la dinámica creativa allí fue, proporcionalmente, tanto o más productiva que la del periodo transcurrido en Amsterdam. A diferencia del atelier holandés - donde era la única artista en residencia con acceso ininterrumpido al taller todos los días de la semana y a cualquier hora - en el centro belga conviví y compartí estudio y horarios de trabajo con otros artistas. El contacto continuado con otros creadores y el intercambio de ideas y opiniones que derivaron de esa situación fueron fundamentales, pues me hicieron abordar la investigación plástica con una visión renovada.

Durante la etapa en el Frans Masereel el vehículo de experimentación único fue la serigrafía. Con ella llevé a cabo la serie *Sunset*. Esta serie había sido previamente planeada en Amsterdam, donde aproveché las impresoras del taller para sacar los positivos fotográficos que habría de utilizar. De esta manera llegué al Frans Masereel con material preparado, dispuesta a entrar en faena nada más establecerme. La serie *Sunset* estaba compuesta por tres imágenes de partida, todas de soles. El propósito era utilizar los mismos positivos para crear dos imágenes distintas, pero emparentadas, a partir de cada uno de ellos. La idea consistía en abordar los clisés desde los dos extremos lumínicos mediante dos vías interpretativas paralelas. Por un lado trabajaría buscando la luz y, por otro, pensando en la oscuridad. En este aspecto la serigrafía resultaba ideal para obtener el tipo de imagen que quería, densa y profunda, construida a base de sucesivas capas de degradados tonales y veladuras.





## **SUNSET** *Tras lo sublime*

### REFLEXIONES VINCULADAS

Como hemos venido constatando, en los valores de la luz y la sombra reside gran parte del potencial expresivo que encierra el lenguaje gráfico. Sobre el papel, el más delicado tramado de líneas, una sutil mancha de oscuridad, puede adquirir una relevancia visual y significativa inmensa. El binomio conceptual luz-oscuridad, quizás el más elemental de todos, contiene infinitud de asociaciones sónicas y semánticas. A través de él y de su uso metafórico se puede trabajar una amplia variedad de matices sensitivos. La correlación entre la luz y la oscuridad y sus distintos grados de interacción ofrecen al artista gráfico una inestimable herramienta de expresión para la transmisión de ideas que pueden ir desde lo plenamente descriptivo a lo puramente abstracto.

En la naturaleza de la dualidad luz-oscuridad va implícito un componente atmosférico que propicia la vinculación de su plasmación plástica directamente con la representación paisajística. En este sentido, los románticos aprovecharon las posibilidades ambientales de la luz y la sombra al máximo. Turner fue, probablemente, quien sacó más partido a esa lucha de fuerzas entre polos opuestos. En sus obras, la luz suele ser reflejo de un sol incipiente que trata de abrirse paso entre las tinieblas provocadas por las tempestuosas nubes, reclamo de oscuridad. La tensión que se crea entre ambos extremos lumínicos viene definida por el modo en el que formula y modula el tránsito tonal entre la luz y la oscuridad.

El paisajismo romántico tuvo una influencia capital en el desarrollo de tendencias posteriores, como el impresionismo, y sin duda, como señaló Robert Roseblum, también la tuvo en corrientes como el expresionismo abstracto, tanto en la línea del explosivo Pollock como en la de los *color fields* de Rothko. De hecho en el arte contemporáneo el paisaje continúa siendo una importante temática de análisis y son muchos los artistas que indagan en él desde una visión renovada que, no obstante, muchas veces presenta tintes de sublimidad. Yehudit Sasportas lo hace a través de sus enormes pinturas, estructuradas prácticamente en base al negro y blanco, y de proyecciones en las que la luz del paisaje va transformándose paulatinamente; Kimihiko Okada, en sus instalaciones, recrea la grandeza de las montañas utilizando aluminio, lo que provoca en el espectador un tipo de asombro que se debate entre lo colosal de las dimensiones que les da y el parecido que, con un material tan simple, consigue de la realidad; Philipp Fröhlich, desde la aterciopelada textura de sus témperas, propone una obra paisajística que, aún estando basada en escenarios actuales, recupera el gusto romántico

por lo sobrecogedor. Es más, el paisaje encuentra un importante repertorio de recursos plásticos en la gráfica, tal es el caso de la obra xilográfica de gran formato que realiza la artista de origen israelí Orit Ofshi, con sus intensos contrastes, o las inmensas columnas de humo grabadas mediante densas mezzotintas del grabador finlandés Antti Rahalatti. La obra de cualquiera de ellos podría hermanarse con la de Caspar Friedrich.

No obstante, si bien el empleo de las tensiones entre la luz y la oscuridad han sido una constante en la evolución de la imagen paisajística, con frecuencia esas tensiones se han inclinado hacia uno u otro polo (el mejor ejemplo es el de la propia obra de Turner, nos referimos concretamente a *La víspera del Diluvio* y *La mañana después del Diluvio*). El día, representado a través del sol, y la noche, simbolizada en el cielo estrellado, han sido las imágenes más recurrentes. El poder del sol como significante de luz ha sido empleado por multitud de artistas; recordemos la instalación que Eliasson realizó para la *sala de las turbinas* de la Tate londinense. Incluso el propio Warhol, en cuya obra apenas si aparecen paisajes propiamente dichos, aprovechó el poder icónico del sol para dedicar una serie de serigrafías al estudio de las modulaciones tonales que se producen al atardecer (*Sunset*). Por otro lado quién mejor para ilustrar el poder de la oscuridad que Vija Celmins, con sus paisajes celestes repletos de estrellas.

Por último, añadir que si han sido constantes las coincidencias estéticas que hemos encontrado en nuestra investigación entre artistas *a priori* muy distantes cultural y geográficamente, también en el caso de esta propuesta artística, y concretamente en esta serie *Sunset*, resulta llamativa la analogía con la serie de aguafuertes titulada *Shadow* que, el artista Anish Kapoor realizó un año después (en 2008) y cuya reproducción hemos incluido en la página 521 de esta tesis.

## **SUNSET** *Tras lo sublime*

### PROCESO DE REALIZACIÓN

Las estampas de la serie *Sunset* fueron muy complejas de realización. Para cada una de ellas empleé una media de cuatro clisés, muchos de ellos reutilizados varias veces sobre la misma imagen. Sin embargo, a pesar de la complejidad del proceso de estampación (algunas de las estampas llegaron hasta las diez tintas), la metodología fue bastante tradicional en comparación con otras ocasiones. Los positivos que se emplearon fueron de dos tipos, digitales y manuales. Los digitales partían, inicialmente, de fotografías tomadas del sol, reelaboradas para acentuar su ambigüedad iconográfica. Estos positivos determinaron la creación de los manuales, que se adecuaron al clisé fotográfico. De hecho, aunque con frecuencia variase la secuencia de estampación de los clisés buscando nuevos efectos visuales, en *Sunset* cada matriz serigráfica tenía una función precisa dentro de la estampa.

Cabe destacar que ninguna de las tintas estampadas fue plana, sino que todas fueron creadas a partir de irisaciones y degradaciones tonales en las que la tinta transparente jugó un papel muy importante. De ahí que, una vez finalizadas, la apariencia de las estampas fuese la de una suerte de abstracción paisajística donde la naturaleza fotográfica de la imagen base quedó diluida, de manera que el sol, convertido en una especie de agujero, dominaba la composición.

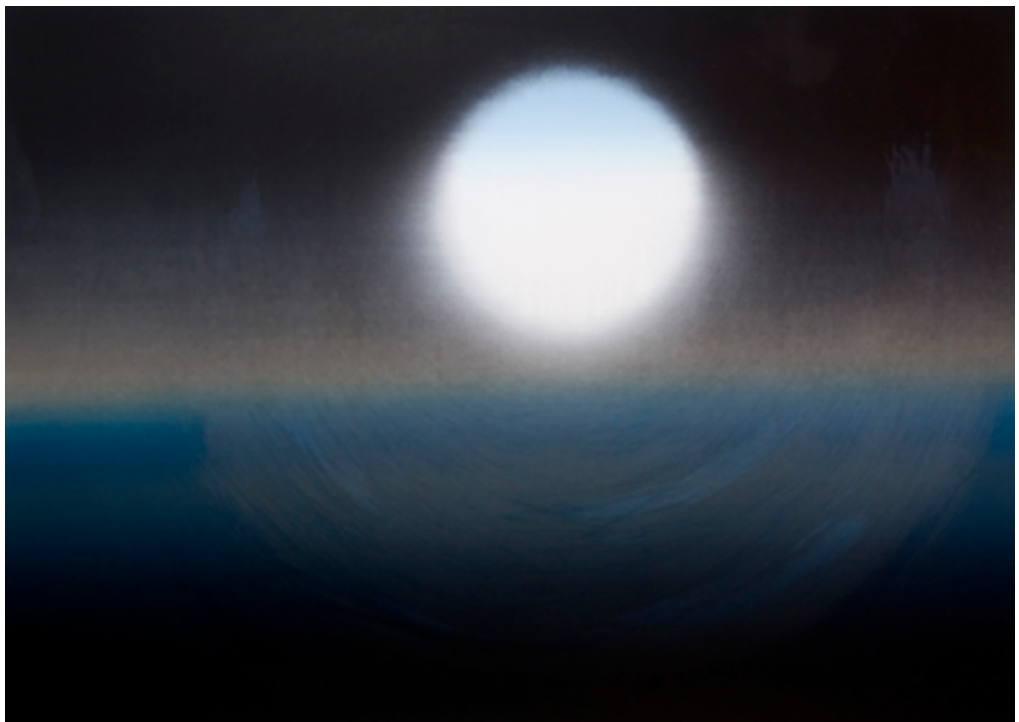
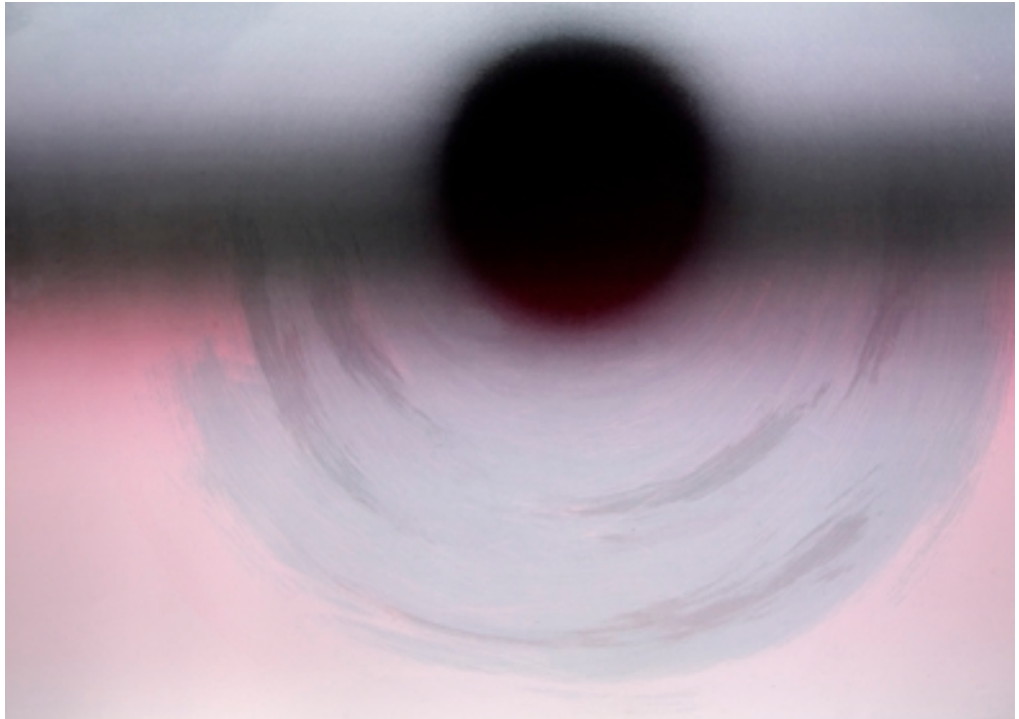
El sol, como fuente lumínica, era un elemento significativo a través del cual estudiar la representación gráfica de la luz. La meta investigativa giraba en torno a la idea de lo sublime y a su consecución mediante la creación de atmósferas donde, fuese a partir de la luz o partir de la oscuridad, se extremase dicha sensación. La imagen del sol como sinónimo de luz y su inversión tonal como idea de oscuridad dieron lugar a un juego de dobles contrapuestos. El resultado fue una serie de estampas dobles, que adquirían sentido pleno al presentar su versión positiva y negativa a un tiempo.





*Sunset Day & Night # 1*, serigrafía, 2007.





*Sunset Day & Night # 2*, serigrafía, 2007.

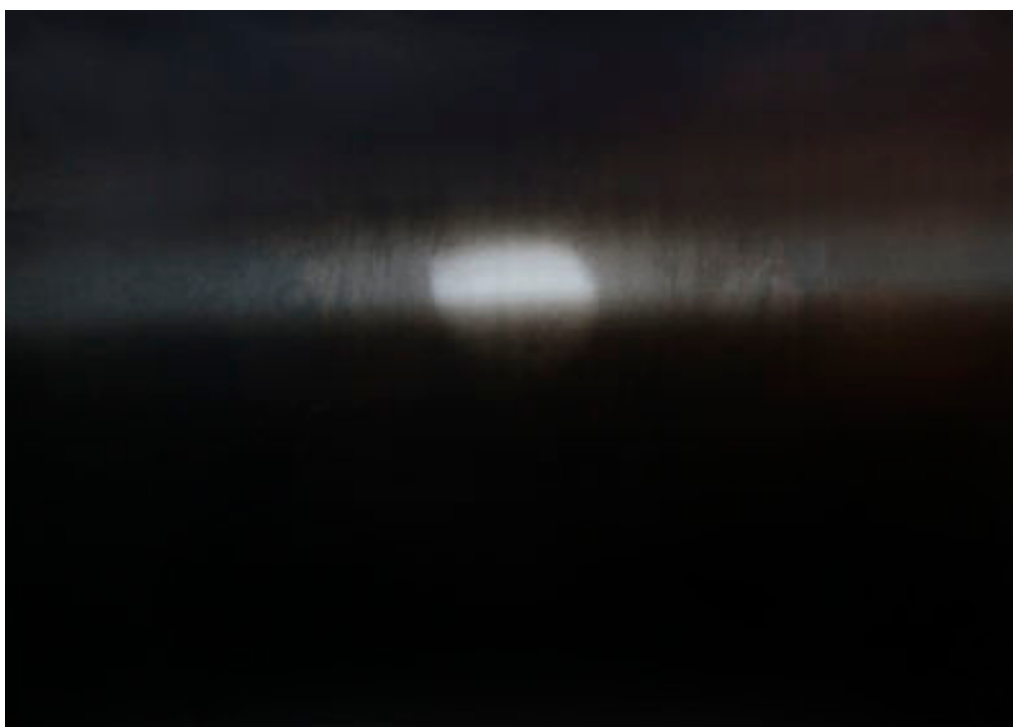






*Sunset Day & Night # 3, serigrafía, 2007.*





*Sunset Night # 3 (Variaciones)*, serigrafía, 2007.





*Sunset Night # 1 (Variación)*, serigrafía, 2007.



Detalle



10

**HORIZONTES**

*Franjas de luz y acentos de sombra*

*Tendré que meter acentos exactos, duros, para estructurar las masas que sé de antemano serán blandas,  
líquidas y nebulosas.*

Extracto del *Diario de un cuadro* de Fernando Zóbel.





**HORIZONTES** *Franjas de luz y acentos de sombra*

FICHA TÉCNICA



Título: *Horizontes 1*  
Técnica: Serigrafía.  
Formato: 113 x 76 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2007



Título: *Horizontes 2*  
Técnica: Serigrafía.  
Formato: 76 x 113 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2007





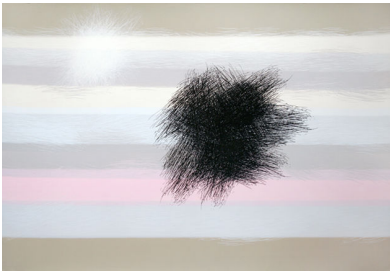


Título: *Horizontes 3 # A*  
Técnica: Serigrafía.  
Formato: 113 x 76 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2007



Título: *Horizontes 3 # B*  
Técnica: Serigrafía.  
Formato: 113 x 76 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2007



Título: *Horizontes 3 # C*  
Técnica: Serigrafía.  
Formato: 113 x 76 cm.  
Papel: Hahnemühle  
Edición: 1/1  
Año: 2007

	<p>Título: <i>Horizontes 4 # A</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 76 x 110 cm.</p> <p>Papel: Hahnemühle</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Horizontes 4 # B</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 76 x 110 cm.</p> <p>Papel: Hahnemühle</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Horizontes 4 # C</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 76 x 110 cm.</p> <p>Papel: Hahnemühle</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Horizontes 4 # D</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 76 x 110 cm.</p> <p>Papel: Hahnemühle</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>
	<p>Título: <i>Horizontes 4 # E</i></p> <p>Técnica: Serigrafía.</p> <p>Formato: 76 x 110 cm.</p> <p>Papel: Hahnemühle</p> <p>Edición: 1/1</p> <p>Año: 2007</p>

## **HORIZONTES** *Franjas de luz y acentos de sombra*

### CONTEXTO DE LA EXPERIENCIA

Entre la obra que llevé a cabo durante el paso por los talleres de Holanda y Bélgica, *Horizontes* y *Sunset* fueron las dos únicas series realizadas exclusivamente a partir de la serigrafía. *Horizontes* fue, junto a *Blind*, una de las últimas series en las que trabajé antes de concluir la estancia en el Amsterdams Grafisch Atelier y el broche a esta última etapa de la investigación plástica.

Como para el resto de series, también para *Horizontes* resultaron esenciales los medios infográficos de los que disponía en el taller neerlandés. Su infraestructura no sólo me brindó la ocasión de experimentar con la hibridación de lo digital y lo serigráfico, también la posibilidad de elaborar positivos digitales de alta resolución a gran formato que fueron los que, en combinación con otros dibujados manualmente, utilicé para la creación tanto de *Horizontes* como, anteriormente, de *Sunset*. No obstante, a pesar de que entre *Horizontes* y *Sunset* existía un importante vínculo técnico, igualmente importantes eran las diferencias en lo referente a la investigación estética y, sobre todo, metodológica. Unas diferencias que colocaban a estas series en lugares diametralmente opuestos dentro de la exploración gráfica.

En la serie *Horizontes* el objeto de investigación plástica fue precisamente el que indica el título, el estudio de los cambios tonales que se producen en el horizonte. Una idea que se concretó como propuesta abstracta, aunque no sin cierto carácter paisajístico. A esto último contribuyó la introducción de las masas nebulosas de líneas negras y blancas que, como acentos de sombras, me sirvieron no sólo para construir las distintas composiciones, también para establecer, por interacción, los extremos lumínicos entre los que se movían las sutilezas tonales de las bandas-horizontes (en algún caso rotadas en vertical) dispuestas al fondo de la imagen.



El concepto actual de arte gráfico es tan amplio como amplias son las formas de abordarlo. Los procedimientos de la estampa, hoy por hoy, ofrecen infinidad de recursos técnicos para el tratamiento de la imagen, especialmente en lo referente a la elaboración de matrices. Evidentemente, buena parte de estas opciones creativas se relacionan directamente con las nuevas tecnologías. La incorporación de la imagen digital e infográfica a éste campo ha subvertido el concepto de matriz que ahora, además de física, puede ser virtual. Esta incorporeidad implica una novedad en el arte gráfico, y es la perdurabilidad de la matriz. De hecho son muchos los que admiten que *la actividad de los artistas gráficos ha cambiado en muchos aspectos*, entre otras cosas porque *ya no es necesaria la creación de un molde para editar una multiplicidad de imágenes impresas idénticas (...). Las nuevas máquinas hacen del proceso gráfico una combinatoria quasi infinita de situaciones que se retroalimentan.*<sup>721</sup> Tal es así que la introducción de *lo digital* en el arte gráfico ha transformado el concepto de *estampa original*, que ahora amplía su significado a todo proceso concebido a partir de una matriz generadora sea cual sea su naturaleza siempre que pertenezca al ámbito de la gráfica.

De hecho, una de las posibilidades con las que hoy cuenta el artista gráfico es la del desarrollo integral de sus imágenes por la vía infográfica (como hace el artista indio Shurya Kumar, cuyo trabajo con las texturas apenas si delatan la naturaleza de sus imágenes, o algunas de las asombrosas piezas gráficas de Anish Kapoor). Si bien, cuando el artista gráfico emplea la impresión digital como medio para la materialización de *matrices virtuales*, es decir, cuando se recurre a tecnologías de reproducción mecánica, lo hace teniendo muy en cuenta los parámetros que definen el valor plástico de la obra tales como los el tipo de papel y los correspondientes perfiles de color.

Otra posibilidad, como hemos venido demostrando, es la de fusionar las matrices virtuales (sean digitales o infográficas) con las técnicas de estampación tradicionales; en este caso, los recursos plásticos con los que habitualmente cuenta el lenguaje de la gráfica se ven sustancialmente enriquecidos. Y si esto, además, se ve acompañado de una postura abierta en cuanto a libertad técnica, de formato, superficie e incluso en cuanto a concepto de seriación (una postura más adecuada al panorama actual del arte contemporáneo, cuyos parámetros sin

---

<sup>721</sup> CASTRO, Kaco. *Mapas invisibles para una gráfica electrónica (de la huella incisa al grabado con luz)*. Coord. Soler, Ana. Pontevedra: Universidad de Vigo, 2007. p.159.

duda tienden a la hibridación y a la ruptura de fronteras), entonces los recursos son ya prácticamente ilimitados. A este respecto, uno de los procedimientos de estampación más versátiles, en todos los aspectos, continúa siendo la serigrafía, tanto por admitir imágenes de toda índole como por su adaptabilidad para estampar éstas sobre prácticamente cualquier superficie que cumpla un mínimo de requisitos. La serigrafía permite crear imágenes a partir de positivos manuales, a partir de positivos fotográficos e infográficos, xerográficos... e incluso permite intervenir directamente sobre las pantallas una vez positivadas. Aquí Warhol es un obligado referente.

No obstante son cada vez más los grabadores que tienden a romper no sólo las barreras técnicas de la propia gráfica, sino las disciplinarias y, lo que es más importante, también las metodológicas. Uno de esos artistas que sin duda trasvasan los límites de la gráfica es Thomas Kilpper, el cual, para crear sus mega-matrices instalativas, lo mismo se sirve del suelo de una cancha de baloncesto que del de un bloque de oficinas olvidado; o la americana Swoon, quien encola sus linóleos sobre las paredes de la ciudad, como si de un graffiti callejero se tratara. Métodos, muchos de ellos experimentales, en los que la posibilidad de descubrimiento que implica el no tener la seguridad de un resultado concreto dota al proceso creativo de un interés añadido.

## **HORIZONTES** *Franjas de luz y acentos de sombra*

### PROCESO DE REALIZACIÓN

Construí las imágenes de *Horizontes* partiendo de un único clisé de origen infográfico, una banda longitudinal con los bordes levemente degradados. Esa banda fue estampada sobre cada papel numerosas veces, hasta cubrirlo por completo, y siempre variando ligeramente el tono de la tinta y su grado de transparencia, combinando y superponiendo los colores. Terminada esa fase, introduje diversos entramados gráficos fuertemente contrastados con objeto de definir las tensiones compositivas. Para esos grafismos elaboré un clisé que contenía distintos módulos serigráficos, distintos haces de tramas trazados a mano sobre una transparencia. Y, de la misma forma que hice en *Light Dance*, distribuí los papeles sobre las mesas del taller para ir estampando simultáneamente sobre ellos.

En relación al método de creación cabe decir que, mientras que en la serie *Sunset* utilicé un método de estampación más o menos tradicional, en *Horizontes* cada estampa fue concebida como única, al igual que en la mayor parte del trabajo plástico realizado durante la investigación. Nunca me ha interesado el concepto de seriación como fórmula para la repetición de imágenes, sino emplear las posibilidades reproductivas de la técnica de la forma más conveniente en cada una de las experimentaciones plásticas, y siempre con el objetivo de generar nuevas propuestas. *Horizontes* quizás sea, en este sentido, el mejor ejemplo de este particular concepto de estampación que hoy día he adoptado como propio, donde el valor de la matriz reside en su versatilidad plástica y donde el módulo reutilizable es un valioso recurso creativo. Un método en el que el concepto de repetición adquiere un significado muy distinto al que posee en la estampación tradicional, y en el que la técnica queda al servicio de los valores conceptuales y formales de la imagen, de la modulación del color, del tono... de la luz.

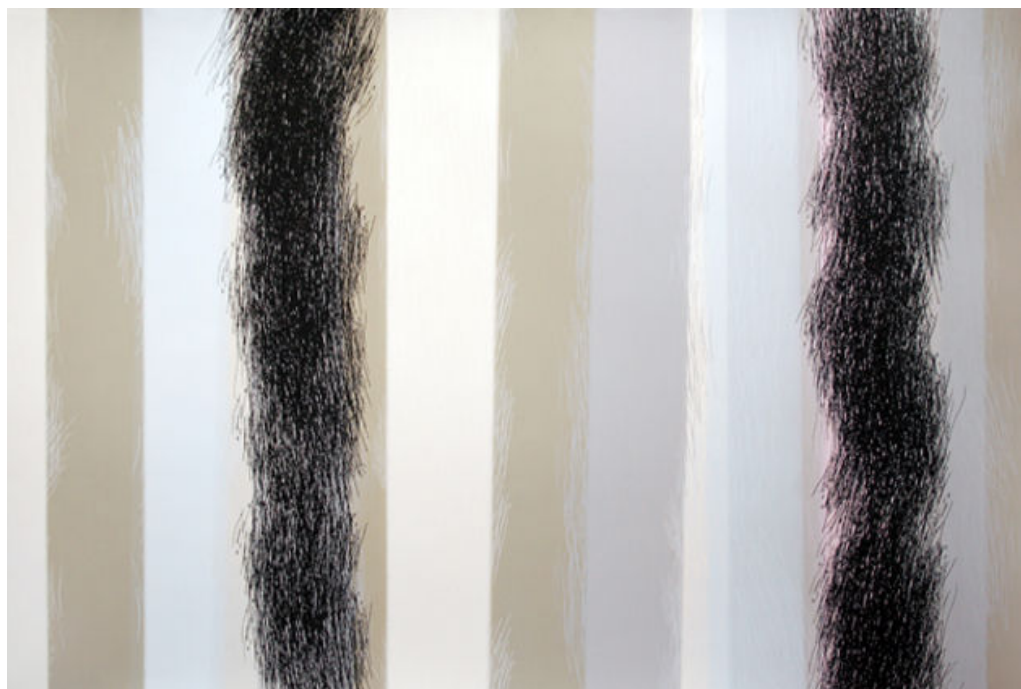




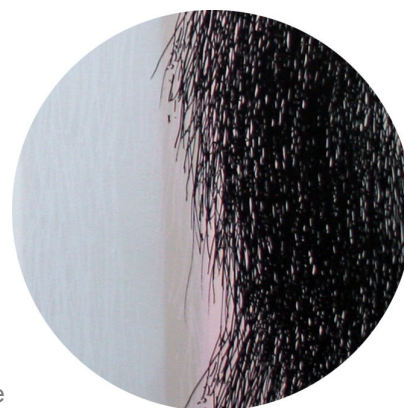


*Horizontes 1*, serigrafía, 2007.





*Horizontes 2*, serigrafía, 2007.



Detalle





*Horizontes 3 # A, serigrafía, 2007.*





*Horizontes 3 # B*, serigrafía, 2007.







*Horizontes 3 # C*, serigrafía, 2007.





*Horizontes 4 # A, serigrafía, 2007.*



*Horizontes 4 # B, serigrafía, 2007.*



*Horizontes 4 # C, serigrafía, 2007.*



*Horizontes 4 # B, serigrafía, 2007.*



*Horizontes 4 # B*, serigrafía, 2007.



Detalle



**RESULTADOS**





## **RESULTADOS (ACTIVIDADES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN DOCTORAL):**

### **PERTENENCIA A GRUPOS DE INVESTIGACIÓN:**

**Grupo de investigación:** HUM 822. GRÁFICA Y CREACIÓN DIGITAL (Incorporación: 12/09/2005)

**Grupo de investigación:** HUM 544.MORFOLOGÍA DE LA NATURALEZA (01/01/2004 – 05/09/2005)

### **BECAS DISFRUTADAS:**

#### **AYUDA FRANCISCO ZURBARÁN A ARTISTAS PLÁSTICOS 2008**

Organismo que concedió la beca: Junta de Extremadura

Aplicación de la beca: Enmarcación de obra, exposición y edición de catálogo.

Año: 2008

#### **BECA DE FORMACIÓN DE PERSONAL INVESTIGADOR PROPIA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA (FPI)**

Organismo que concedió la beca: Universidad de Sevilla.

Centro de aplicación de la beca: Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

Duración de la beca: 4 años (01/01/2004 - 31/12/2007).

#### **ARTIST IN RESIDENCE (RESIDENCIA BECADA)**

Organismo que concedió la beca: AGA (Amsterdams Grafisch Atelier).

Duración de la estancia: 2 meses (del 01/06/2007 al 13/07/2007 y del 12/08/2007 al 31/08/2007).

Centro de aplicación de la beca: Amsterdams Grafisch Atelier (Amsterdam, Holanda).

#### **ARTIST IN RESIDENCE - (RESIDENCIA BECADA)**

Organismo que concedió la beca: Frans Masereel Centrum

Duración de la estancia: 16/07/2007 – 03/08/2007.

Centro de aplicación de la beca: Frans Masereel Centrum (Kasterlee, Bélgica).

### **ESTANCIAS EN CENTROS DE INVESTIGACIÓN:**

Centro: **AMSTERDAMS GRAFISCH ATELIER (Amsterdam, Holanda) y FRANS MASEREEL CENTRUM (Kasterlee, Bélgica).** Estancia compartida entre los dos centros.

Ayuda para estancia breve en el extranjero (como becaria FPI, Universidad de Sevilla).

Duración de la estancia: 3 meses (01/06/2007 – 31/08/2007).

Centro: **UNIVERSITY OF ART AND DESIGN HELSINKI, Helsinki, Finlandia.**

Ayuda para estancia breve en el extranjero (como becaria FPI, Universidad de Sevilla).

Duración de la estancia: 3 meses (01/08/2006 – 31/10/2006).

Centro de aplicación de la beca: **CASA FALCONIERI, Cagliari, Italia.**

Ayuda para estancia breve en el extranjero (como becaria FPI, Universidad de Sevilla).

Duración de la estancia: 2 meses (10/07/2005 – 10/09/2005).

Centro: **EDINBURGH PRINTMAKERS WORKSHOP, Edimburgo, Escocia.**

Ayuda para estancia breve en el extranjero (como becaria FPI, Universidad de Sevilla).

Duración de la estancia: 2 meses (10/07/2004 – 10/09/2004).

#### **APORTACIONES A CONGRESOS Y JORNADAS (ACTAS):**

- **II CONGRESO DE EDUCACIÓN EN LAS ARTES VISUALES. CREATIVIDAD EN TIEMPOS DE CAMBIO**, Universitat de Barcelona. Institut de Ciències de l'Educació, Barcelona, 2007.  
Comunicación titulada: "Una propuesta metodológica para la investigación en Bellas Artes".
- **3º CONGRESO NACIONAL Y 2º LATINOAMERICANO DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN EDUCATIVA EN ARTES. INEA 2007**. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán (Argentina), 2007.  
Comunicación titulada: "Sobre la luz y el arte gráfico (investigación y método)".
- **CONGRESO INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y VISUAL. ANTE EL RETO SOCIAL; CULTURA Y TERRITORIALIDAD EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA**, Sevilla, 2006.  
Comunicación titulada: "Adaptación de nuevas experiencias visuales en beneficio de la labor docente universitaria: aproximación al dibujo a través del color".
- **PRIMERAS JORNADAS DE ARTE SERIADO Y ESTAMPACIÓN**, C.E.P. (Centro de Profesorado) y Universidad de Granada, Granada, 2004.  
Comunicación titulada: "Del concepto de la estampación a la serigrafía experimental".  
Publicada como artículo del libro: *Arte seriado y estampación. Exploración y análisis*. Rodríguez Gómez, R. Gonzalo; Conde Ayala, Jesús; Ortuño Aguilar, Clara (coord.). Granada: Junta de Andalucía, 2004.

#### **ARTÍCULOS PUBLICADOS EN REVISTAS:**

- **"La estampa: luz y monocromía"**. 967 arte. *Revista semestral de divulgación artística, ensayo e información*. Albacete: Nº5 (febrero/septiembre 2010), pp. 18-21.
- **"Consideraciones sobre la sombra en relación a la evolución del pensamiento y el arte"**. *Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*. Bellas Artes, Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna, Nº 6 (2008), pp. 131-144.
- **"De la sombra"**. *Blitz, revista de arte contemporáneo*. Sevilla: Nº 11, pp. 3-4.

#### **ARTÍCULOS DE DIVULGACIÓN EN REVISTAS ESPECIALIZADAS:**

- HALLSTROM, Christina. **"Licht en drukwerk. Kunstenares maakt combinatie tussen digitaal beeld en zeefdruk"**. *Sign + silkscreen magazine*. Holanda: Nº1 (enero 2008), p. 56. (artículo divulgativo referente a la investigación plástica llevada a cabo durante la estancia realizada en el Amsterdams Grafisch Atelier).

#### **CATÁLOGOS INDIVIDUALES:**

- **Áurea Muñoz del Amo. Ex umbra in solem (de la sombra a la luz)**. Sevilla: Junta de Extremadura, 2009.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

- **EX UMBRA IN SOLEM (de la sombra a la luz)**, Archivo Histórico de Cáceres, diciembre 2009.
- **LUZ GRÁFICA**, Espacio GB (Facultad de Bellas Artes de Sevilla), diciembre 2008.
- **INFORMAL EXHIBITION**, Amsterdams Grafisch Atelier, Amsterdam, agosto 2007.

#### PARTICIPACIÓN EN EXPOSICIONES COLECTIVAS:

- **EN BUSCA DEL NAUTILUS**. Colectivo de arte Manglar. Baluarte de la Candelaria. Cadiz, agosto 2008.
- **ACUA. ARTE CONTEMPORÁNEO UNIVERSITARIOS ANDALUCES**, Exposición itinerante, 2007-08: Escuela de Artes de Almería (del 5 al 21 de diciembre de 2007); CADE Centro de Apoyo al Desarrollo Empresarial, Fundación Red Andalucía Emprende, Consejería y Empresa en Almería (del 10 de diciembre de 2007 al 18 de enero de 2008); MECA Mediterráneo Centro Artístico (Del 21 de diciembre de 2007 al 18 de enero de 2008). **\*Con catálogo.**
- **ARTÍSIMAS**, Exposición itinerante: Sala Amadís, Madrid, del 15/11/2007 al 12/01/2008; Sala San Prudencio, Centro Cultural de Caja Castilla-La Mancha, Talavera de la Reina (Toledo), del 11/03/2008 al 30/03/2008. **\*Con catálogo.**
- **I LUOGHI DEL SEGNO. NUOVE GENERAZIONI (MUÑOZ CHEVALIER SOLLA)**, Spazio (In)Visibile, Cagliari, Italia, septiembre 2007.
- **ÉRASE UNA VEZ, 15 ARTISTAS**, Exposición itinerante, 2006-07: Galería Alfara, (Oviedo, Asturias); El mono de la tinta (Madrid); Centro Internacional de la Estampa Contemporánea -Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña).
- **UNIVERSO FEMENINO: ARTE Y GÉNERO**, Antequera, Granada, 2006. **\*Con catálogo.**
- **VISIONARIOS, BLITZ ARTE CONTEMPORÁNEO**, Sevilla, diciembre 2005. **\*Con catálogo.**

#### SELECCIONES EN CERTÁMENES:

- **2ND BANGKOK TRIENNALE INTERNATIONAL PRINT AND DRAWING EXHIBITION**, Bangkok Art and Culture Centre (Bangkok) 14 mayo – 14 junio 2009 / Sanamchandra Contemporary Art Gallery, Silpakorn University (Sanamchandra Palace Campus, Nakhon Pathom Province), Tailandia, 6 noviembre – 13 diciembre 2009. **\*Con catálogo.**
- **II PREMIO INTERNACIONAL DE GRABADO BODEGAS DINASTÍA VIVANCO**, Museo de la Cultura del Vino, Briones (La Rioja), 30 junio – 30 agosto 2009.
- **VII PREMIO DE GRABADO GALERÍA NUEVO ARTE**, Sevilla, 30 mayo – 30 junio 2009. **\*Con catálogo.**
- **III BIENAL DE OBRA GRÁFICA CIUDAD DE CÁCERES**, Palacio de la Isla, Cáceres, 20 mayo – 30 junio 2009. **\*Con catálogo.**
- **XVI PREMIOS NACIONALES DE GRABADO**, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella (Málaga), 2009.

- **IV CONCURSO ARTE JOVEN**, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Antiguo Convento de Santa María de Los Reyes, Sevilla, 2008. **\*Con catálogo.**
- **I CERTAMEN DE GRABADO ALFARA**, Oviedo, 2007-2008.
- **V PREMIO DE GRABADO GALERÍA NUEVO ARTE**, Sevilla, 25 Mayo – 15 Junio 2007. **\*Con catálogo.**
- **I CERTAMEN MUJERES Y ARTE**, modalidad Grabado, Torremocha del Jarama, Madrid, 8 Marzo – 8 Abril 2007.
- **IX CONCURSO INTERNACIONAL DE GRABADO CASTILLO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA**, Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 3 – 25 Febrero 2007.

#### **PREMIOS OFICIALES O PRESTIGIOSOS:**

- **MENCIÓN DE HONOR VI PREMIO DE GRABADO GALERÍA NUEVOARTE**, Sevilla, 2008.
- **PREMIO “FUNDACIÓN PILAR BANÚS”, XV PREMIOS NACIONALES DE GRABADO**, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella (Málaga), 2008.
- **PREMIO ADQUISICIÓN CERTAMEN ANDALUZ DE ARTES PLÁSTICAS 2007**, Instituto Andaluz de la Juventud, Málaga, 2007.
- **FINALISTA XII PREMIO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS UNIVERSIDAD DE SEVILLA**, Modalidad de Obra Gráfica, Facultad de B.B.A.A., Sevilla, 2006.

#### **OBRAS EN COLECCIONES:**

- **SILPAKORN UNIVERSITY**, Bangkok (Tailandia).  
*Rorschach's Clouds 1 y Rorschach's Clouds 1* (serigrafía sobre papel MMR, 2009).
- **UNIVERSIDAD DE SEVILLA**. Sevilla.  
*Horizontes 2* (serigrafía, 2008).
- **MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO**. Marbella (Málaga).  
*Blind #1* (serigrafía sobre estampación digital, 2008).
- **INSTITUTO ANDALUZ DE LA JUVENTUD**. Málaga.  
*Serie 2#A y Serie 2#C* (serigrafía, 2007).
- **AMSTERDAMS GRAFISCH ATELIER**. Amsterdam (Holanda).  
*Horizontes 1* (serigrafía, 2007).
- **FRANS MASEREEL CENTRUM**. Kasterlee (Bélgica).  
*Sunset Night # 1, Sunset Night # 2 y Sunset Night # 3* (serigrafía, 2007).
- **MUSEO CIUDAD DE BAEZA**. Baeza (Jaén).  
*Perfil de nube* (punta seca y aguatinata, 2006).
- **UNIVERSITY OF ART AND DESIGN HELSINKI**. Helsinki (Finlandia). *Luces* (serie de 3 grabados, 2006).
- **CASA FALCONIERI**. Cagliari (Sardegna, Italia).  
*Carpeta Cagliari* (grabados, técnicas diversas, 2005).
- **UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE**. Centro Cultural de Carmona (Sevilla).  
*Nubes* (impresión digital y estampación xilográfica, 2004).

## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

Durante el análisis teórico realizado en torno a la luz y el arte gráfico en la primera parte de la tesis, hemos estudiado la evolución histórica de sus interrelaciones y hemos analizado las escasas, pero muy reveladoras, aportaciones escritas que abordan esta vinculación. Hemos trazado una panorámica general y temporalmente organizada de los distintos momentos en los que la estampa se ha visto unida a la representación de la luz desde sus inicios en adelante, y hemos indagado los motivos que fundamentan esa interrelación histórica que aún hoy persiste. Desde un enfoque abierto, cuando ha sido necesario, nuestra investigación se ha expandido a otros ámbitos de la creación artística. Hemos considerado indispensable ahondar en el contexto creativo en el que ha evolucionado el concepto lumínico desde otros medios y disciplinas (la pintura principalmente, pero también otras como el dibujo, o la instalación en los últimos tiempos); así como en el papel que han ido jugando el desarrollo del pensamiento ideológico y los descubrimientos sobre el comportamiento físico de la luz en la comprensión de su percepción.

En el devenir estético analizado durante los siete primeros capítulos hemos podido constatar la importancia de la concepción de la luz como aspecto definitorio de cada periodo artístico, la sintonía de dicha concepción respecto a la evolución del pensamiento y su inexorable repercusión en las distintas manifestaciones plásticas. Hemos evidenciado la especial idoneidad de las técnicas de estampación gráfica en relación a la representación del fenómeno lumínico, analizando las múltiples posibilidades y recursos que a este respecto ofrecen. Para ello hemos considerado necesario introducir ejemplos visuales cuidadosamente seleccionados por su relevancia e idoneidad a la hora de ilustrar aquellos aspectos de la evolución del concepto lumínico, de la gráfica o de sus interrelaciones que nos ha interesado subrayar (son muchos los artistas que han hecho de la luz parte integrante de su lenguaje plástico, resultando impensable aludir a todos y cada uno de ellos, por lo que se entiende que hemos escogido aquellos cuya obra, personalmente, nos parecía más sobresaliente).

No obstante, a raíz de lo expuesto en el octavo y último capítulo del apartado teórico, dedicado a la revisión y análisis de los estudios que hacen referencia al vínculo entre luz y gráfica, hemos corroborado que existe una patente carencia de reflexiones teórico-estéticas específicamente dirigidas al estudio del concepto lumínico en la creación gráfica. En cambio, en otros ámbitos del arte, principalmente el de la pintura, resulta relativamente sencillo encontrar publicaciones que abordan el tema de la luz con la profundidad y el rigor necesarios.

De hecho algunas de esas publicaciones nos han resultado de gran utilidad para la tesis, como la *Breve historia de la Sombra*, de Victor I. Stoichita, o *Las sombras y el Siglo de las Luces*, de Michael Baxandall. A este respecto cabe decir que, entre las publicaciones dedicadas al arte gráfico, lo que generalmente hemos encontrado han sido referencias puntuales, en relación a la luz con las técnicas de estampación. No obstante, hemos destacado el interés de las excepcionales aportaciones de William Gilpin y de Juan Martínez Moro, sobre las cuales concluimos que constituyen un antecedente de gran valor para la línea de investigación en la que se inserta este trabajo. Por otra parte, también nos han resultado de cierta utilidad algunas monografías (siendo especialmente numerosas las dedicadas a Rembrandt), en las cuales podemos decir que la luz se enmarca en un discurso estético más amplio, donde se contemplan diversos valores, pero en las que habitualmente prevalece el interés por las cualidades técnicas de las obras.

Las únicas publicaciones que hemos hallado en cuya hipótesis encontramos expresamente vinculados los conceptos de luz y gráfica son las de Daniele Zavagno (específicamente su artículo “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica”), quien propone una aplicación funcional de la estampa en relación directa con la comprensión del fenómeno lumínico, subrayando así su idoneidad como vehículo de representación y transmisión de los valores perceptivos de la luz.

Respecto a la Parte I de la tesis concluimos, por lo tanto, que la luz, su concepción, adquiere una dimensión sobresaliente a la hora de conformar los valores estéticos de cada momento y de cada cultura, y que el arte gráfico ha contribuido de forma relevante a la evolución de su representación y aplicación artística. Asimismo, damos por seguro el interés que la luz sigue suscitando en el contexto de la creación contemporánea, y no sólo en sus aplicaciones tecnológicas (que ciertamente ocupan un lugar relevante), sino también en su plasmación y representación plástica a través de los llamados procedimientos tradicionales.

Tras un extenso recorrido de discernimiento entre arte gráfico de creación y arte gráfico de reproducción, hemos llegado al siglo XX para sumergirnos en el contexto de relativismo y expansión de los medios artísticos que se inicia a partir de Duchamp. Del análisis de las producciones de los últimos tiempos concluimos que la estampa, al igual que otras disciplinas de las artes plásticas, sigue ofreciendo un amplísimo potencial de experimentación y creación cuyo fundamento reside en un desarrollo vinculado a un compromiso estético y a un afrontamiento no especulativo de la técnica.



El análisis teórico nos ha dado la oportunidad de reconstruir una panorámica general en torno a la historia del arte desde el prisma de la luz y de la gráfica, al mismo tiempo que hemos podido descubrir el trabajo de numerosos artistas que se han convertido en referencias personales de gran interés a nivel estético y conceptual. La realización del trabajo ha sido abordada con especial empeño e implicación dado el planteamiento general a partir del cual el proyecto investigador queda vinculado a los intereses plásticos y creativos personales. La producción gráfica que hemos llevado a cabo y que presentamos en la Parte II de la tesis se sostiene en todo el cuerpo teórico que la precede, y enlaza con él a través del proceso de reflexión que resulta inexorable a la creación. En cualquier caso, el trabajo artístico se ha llevado a cabo en paralelo a la investigación teórica, de forma que si es cierto que la obra gráfica generada encuentra su respaldo en los conceptos analizados, también lo es que la visión que subyace al cuerpo teórico de esta investigación está igualmente fundamentada en la experimentación plástica. La reflexión crítica ha sido, por tanto, el enlace bidireccional entre los dos bloques que componen la tesis; una suerte de transformador teórico-práctico cuya trascendencia para el conjunto de la investigación, confiamos en que haya quedado reflejada en ambas partes.

El procedimiento gráfico que más hemos utilizado ha sido la serigrafía, pues su enorme versatilidad y su facilidad para la combinación con otros procedimientos nos resulta de gran interés. En muchos casos hemos optado por su hibridación tanto con las técnicas calcográficas más tradicionales, como con los nuevos medios de impresión digital, los cuales han acabado teniendo una gran relevancia final en combinación con la serigrafía. Esta tendencia a la hibridación procedimental se ha dado de manera natural y por los mismos motivos que en el arte contemporáneo se detecta una marcada inclinación hacia la ruptura de fronteras técnicas y disciplinares; esto es, por la necesidad de investigar en nuevos territorios plásticos capaces de ofrecer fórmulas de expresión visual acordes con nuestro tiempo y con el propósito de innovación que perseguimos.

La luz ha sido, en todos sus aspectos, el *leitmotiv*, la causa y objeto de nuestras experimentaciones. Sus atmósferas y sus posibilidades visuales para transmitir sensaciones nos atrajeron desde un primer momento. En lo concerniente a los resultados obtenidos, podemos afirmar, en base a las exposiciones y publicaciones que hemos llevado a cabo, que los objetivos que nos habíamos marcado han sido sobradamente cumplidos. A título personal, valoramos muy especialmente las posibilidades de desarrollo futuro que, tanto a nivel de

indagación teórica, como a nivel de producción artística, nos ha dejado abiertas esta tesis doctoral.

El proceso de investigación ha sido un proceso vivo y que muchas veces nos ha proporcionado, de manera natural, vías de exploración insospechadas. Los años dedicados a la elaboración de la tesis han sido realmente enriquecedores. De hecho, a las ideas desarrolladas, a la experiencia adquirida y a la ingente información asimilada durante su elaboración añadimos los planteamientos alternativos que hemos dejado en el tintero, y que conforman un valioso material para dar continuidad a nuestra investigación.

En consecuencia, damos por validada la metodología teórico-práctica que hemos llevado adelante, y que consideramos apropiada para la investigación en las Bellas Artes. Un método que no sólo atiende a la necesidad de encontrar el sustento de un cuerpo conceptual a la labor artística (que creemos fundamental para que ésta tenga consistencia), sino que contempla al mismo nivel la relación entre la proyección de la idea, el desarrollo estético y la elaboración técnica de la propuesta artística.

A este respecto queremos hacer mención final a la existencia de un grupo de investigación denominado *Laboratorio de la luz*, el cual desarrolla su actividad en la Facultad de Bellas Artes de Valencia desde el año 1990. Concebido como espacio de encuentro, estudio e investigación de principios estéticos y expresivos vinculados con la imagen-luz, las coincidencias de nuestra tesis con los planteamientos este grupo constituyen un aval para la línea de investigación que hemos emprendido. Por un lado porque el tema con el que trabaja, unido a la pluralidad de visiones de sus componentes, respalda la vigencia del interés de la luz en el arte. Por otro porque el concepto de investigación artística que proponen, desarrollando al mismo tiempo teoría y creación visual, enlaza con nuestra postura ante la investigación en Bellas Artes. A pesar de las divergencias en cuanto al modo de aproximación estética al hecho lumínico, en su carácter interdisciplinar y en su preocupación por la reflexión teórica encontramos una considerable sintonía<sup>722</sup>:

*La luz, sobre todo, a partir de una consideración que implica un postulado de doble valor, ontológico y gnoseológico. La luz a partir del postulado de que no hay nada ni por detrás ni por delante de las apariencias, que en ellas comienza y se agota lo que es - y también lo que nos es dado*

---

<sup>722</sup> BREA, José Luis. *Políticas de la luz* [en línea]. En: Textos, Grupo de investigación Laboratorio de Luz, Universidad politécnica de Valencia. Disponible en web: <[http://www.laboluz.org/base\\_e.htm](http://www.laboluz.org/base_e.htm)>, [consulta: 17de marzo de 2005].

*conocer. Si ello es así - es decir, si damos por buena la hipótesis del obispo Berkeley, según la cual ser es ser percibido - entonces la luz es la materia misma en que se constituye todo acto de espíritu, todo hecho de comunicación, de percepción. Si ser es ser percibido, las cosas están hechas precisamente de aquello que nos permite observarlas - luz. Y si este es el punto de partida, se comprende bien que el destino obligado de esta experimentación pueda evaluarse no sólo como resultado de un laboratorio "artístico" -al fin y al cabo, todo aquello que concierne a lo visual tiene como conditio sine qua non el mismo fluir de la luz- sino también como el de un laboratorio "metafísico", que se fija e indaga a la vez las consecuencias que del análisis de la naturaleza de la luz se siguen tanto para la consistencia estructural misma del ser de las cosas, como para la de nuestra capacidad de conocerlas. Una y otra está, por encima de todo, condicionada por la naturaleza propia de la luz: sin ella no habría ni la apariencia, ni el conocimiento de ella, en efecto.*



## CONCLUSIONS



## CONCLUSIONS

During the theoretical analysis around light and graphic art in the first part of the thesis, we have studied the historical evolution of their interrelationships and we have analysed the limited, but very revealing, written contributions that deal with this link. We have outlined a general panorama temporarily organized of the different moments when print has been linked to the representation of light from its beginning onwards, and we have investigated the reasons in which that historical interrelationship which exists even nowadays is based. From an open perspective, our research has been expanded to other scopes of the artistic creation, when it has been necessary. We have considered essential to delve into the creative context in which the concept of light has evolved from other means and disciplines (mainly painting, but also others like drawing or installation in recent times); just as the role that has been played by the development of the ideological thought and the discoveries regarding the physical behaviour of light in the understanding of its perception.

In the aesthetic passing of time which has been analysed in the first seven chapters, we have been able to confirm the importance of the conception of light as a defining aspect in every artistic period and the understanding between this conception with regard to the evolution of thought and its inexorable impact in the different plastic manifestations. We have proved the special suitability of the graphic print techniques in relation to the representation of light, by analysing the multiple possibilities and resources offered. In order to do this, we have considered necessary to use visual examples carefully selected for its relevancy and suitability when illustrating those aspects of the evolution of the concept of light, graphic expression or their interrelationships which we were interested in highlighting (there are many artists which have made of light part of its creative language; mentioning all of them could not be possible. For that reason, we have chosen those artists whose work seemed more outstanding, in our opinion).

Nevertheless, in the wake of what it is presented in the eighth chapter of the theoretical part devoted to the revision and analysis of the studies regarding the bond between light and graphic expression, it has been corroborated the existence of a clear lack of theoretical – aesthetic reflections specifically addressed to the study of light in graphic creation. By contrast, finding publications that deals with the topic of light in depth and rigorously is relatively easy in other fields of art, like painting. In fact, some of those publications have been very useful for the thesis, like the *A Short History of the Shadow*, by Victor I. Stoichita or *Shadows and*

*Enlightenment*, by Michael Baxandall. To this respect, among the publications devoted to graphic art, we generally have found precise references to light with the printing techniques. Nonetheless, we have emphasized the excellent contributions of William Gilpin and Juan Martínez Moro, which have been a precedent of great value for the line of research where it is inserted this project. Additionally, some monographs (being especially numerous those dedicated to Rembrandt) have been useful. In those works, we can say that light is framed in a wider aesthetic discourse, where several values are considered, but in which the interest for the technical quality of the work usually prevails.

The only publications that we have found where their hypotheses are expressively linked to the concepts of light and graphic expression are those of Daniele Zavagno (specifically her article “La Rappresentazione della luce nelle opere d’Arte grafica”). She proposes a functional use of print in direct relation to the understanding of the luminous phenomenon, underlining then its suitability as a mean of representation and transmission of the perceptive values of light.

Regarding Part I of the thesis, we conclude, therefore, that the conception of light acquire an outstanding dimension when confronting the aesthetic values of every moment and every culture, and that graphic art has contributed in a relevant way to the evolution of its representation and artistic use. Likewise, we assure the interest that light keeps arising in the context of contemporaneous creation, and not only in their technological applications (which certainly occupies a relevant position), but also in the plastic representation through the so-called traditional procedures.

After an extensive itinerary of discernment between graphic art of creation and graphic art of reproduction, we have reached the 20<sup>th</sup> century to dive into the context of relativism and the expansion of artistic means that started with Duchamp. With regard to the analysis of recent productions, we affirm that print, as other visual art disciplines, is still offering a great potential for experimentation and creation whose foundation resides in a linked development to an aesthetic commitment and in a non speculative facing of technique.

The theoretical analysis has given us the opportunity to reconstruct a general panorama around art history from the scope of light and graphic expression; at the same time, we have been able to discover the work of numerous artists, which has become personal references of great interest at an aesthetic and conceptual level. The execution of this work has been dealt



with special determination and implication given the general approach from which the research project is linked to the creative and personal interests. The graphic production that it has been carried out and presented in Part II of this thesis is supported by the whole theoretical body that precedes it; being the first section connected with the second by the process of reflection which is inexorable to creation. In any case, the artistic work has been done at the same time as the theoretical research. If it is true that the graphic work generated is backed by the analysed concepts, then it will also be true that the vision that underlies the theoretical body of this research is equally based on the plastic experimentation. Therefore the critical reflection has been the bi-directional link between the two blocks that compose the thesis, a sort of theoretical-practical transformer whose transcendence for the whole of the research, we trust it has been reflected in both parts.

The graphic procedure that we have used the most has been screen-printing due to its great versatility and its easiness to combine with other procedures. In many cases we have chosen it for its hybridisation not only with the most traditional calcography techniques but also with the new mediums of digital printing. These have had a great relevance in combination with screen-printing. The tendency to procedural hybridisation has occurred naturally and for the same reasons as this marked inclination to break the technical and disciplinary boundaries is also detected in contemporaneous art. That is, due to the necessity of researching in new territories able to offer ways of visual expression appropriate to our time and with the purpose of innovation that we are pursuing.

Light has been, in all its aspects, the *leitmotiv*, the cause and object of our experimentations. Its atmospheres and its visual possibilities to transmit sensations attract us from the first time. Concerning the obtained results, we can affirm that the objectives set have been achieved beyond expectations, basing on the exhibitions and publications realised. Personally, we highly value the possibilities of future development that this doctoral thesis has left open not only at the theoretical research level, but also at the artistic productive level.

The research process has been a vivid one and it has provided us many times, in a natural way, unexpected exploration channels. All the years dedicated to the production of the thesis have been really enriching. In fact, we have added to the developed ideas, to the acquired experience and to the huge amount of information collected during its making, the alternative proposals that we have left behind, and which constitute a worth material to continue with our research.

Consequently, we validate the theoretical–practical methodology that we have carried out and that we consider appropriate for researching in Fine Arts. A method that not only assists in the necessity of finding the sustenance of a conceptual body of an artistic task (which is basic for its consistency), but also consider at the same level the relationship between the projection of the idea, the aesthetic development and the technical elaboration of the artistic proposal.

With regard to this, we would like to mention finally the existence of a research group called *Laboratorio de la luz* (*Lab of light*), which develops its activity in the Faculty of Fine Arts in Valencia since 1990. As it is conceived as a space to meet, study and research aesthetic and expressive principles connected to the binomial image-light, the coincidences of the thesis with the approaches of this group means a guarantee for the line of researching undertaken. On the one hand, because the topic with which it works and the plurality of visions of their components supports the validity of the interest for light in art. On the other hand, because the concept of artistic research that they propose, developing theory and visual creation at the same time, matches our stance on researching in Fine Arts. In spite of the divergences as for the way of aesthetic approaching to the light fact, in its interdisciplinary character and in its concern for the theoretical reflection, we found a considerable understanding<sup>723</sup>:

*We shall start our investigation considering light from its ontological and gnoseological value. There is nothing behind or in front of appearances; light itself is the source of everything that begins and comes to an end –including knowledge. If that is the case, and if we consider the hypothesis of bishop Berkeley saying that there is no existence beyond being perceived, light would be the actual source of all spirituality, communication and perception. According to Berkeley 's ideas, things are made precisely of that element that allows us to see them, that is: light. And, bearing this in mind, we can now understand that the results of these experiments could be important not only within the perimeter of an "artistic" laboratory, but also in the "metaphysical" field. In the Laboratorio, the investigation on the nature of light is leading to the evidence of the structural consistency of things and to the elucidation of our capacity to acknowledge them. Anything is conditioned by the very nature of light: without light there would be no appearance of things, not even the knowledge of light.*

---

<sup>723</sup> **BREA**, José Luis. *The politics of light* [online]. In: Texts, Grupo de investigación Laboratorio de Luz, Universidad politécnica de Valencia. Available in web: <[http://www.laboluz.org/base\\_e.htm](http://www.laboluz.org/base_e.htm)>, [consult: March 17<sup>th</sup>, 2005].

## BIBLIOGRAFÍA



## I. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA LUZ Y/O EL COLOR

**ALBERS**, Josef. *La interacción del color*. Balseiro, María Luisa (trad.). 14ª ed. Madrid: Alianza Forma, 2003. Ed. orig: *Interaction of Color*. Small ed. New Haven and London: Yale University Press, rev. 1974.

**ARISTÓTELES**. *Sobre los colores*. Alonso Aldama, Javier (coord.). Vitoria-Gastéiz: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2006.

**BAXANDALL**, Michael. *Las sombras y el siglo de las Luces*. Bozal Chamorro, Amaya (trad.). Madrid: Visor, 1997. Colección La balsa de la Medusa, 88. Ed. orig: *Shadows and Enlightenment*. London: Yale University Press, 1995.

**BERLIN**, Brent y **KAY**, Paul. *Basic Color Terms: their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press, 1991.

**BOVA**, Ben. *Historia de la luz*. Vericat Nuñez, Isabel (trad.). Madrid: Espasa Forum, 2004. Colección Ensayo y pensamiento. Ed. orig.: *The Story of Light*. Illinois: Sourcebooks, 2001.

**DE GRANDIS**, Lulina. *Teoría y uso del color*. Italia: Ediciones Cátedra, 1985.

**DEMBER**, William y **WARM**, S. Joel. *Psicología de la visión*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

**ESTOICHITA**, Víctor I. *Breve historia de la sombra*. Coderch, Anna María (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 1999. Ed. orig.: *A Short History of the Shadow*, Londres: Reaktion Books, 1997.

**GADNER**, Carl y **MOLONY**, Raphael. *Luz. Reinterpretación de la arquitectura (transformaciones)*. Alatorre Miguel, Efrén (trad.). Méjico: McGraw-Hill Interamericana Editores, S.A., 2002.

**GAGE**, John. *Color y cultura*. Gómez Cedillo, Adolfo y Jackson Martín, Rafael (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 1993. Ed. orig.: *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames and Hudson, 1993.

**GIBSON**, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974.

**GIBSON**, James J. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

**GOETHE**, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999.

**GROENEN**, Marc. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Editorial Ariel, Ariel Prehistoria, 2000.

**GROSSATESTA**, Roberto. *Metafisica della luce, opuscoli filosofici e scientifici*. Pietro Rossi (trad., intr.). Milano: Editorial Rusconi, 1986.

**HILLS**, Paul. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. 1ª ed. Bennasar, Isabel (trad.). Madrid: Ediciones Akal, 1995. Ed. orig.: *The Light of Early Italian Painting*. New Haven: Yale University Press, 1987.

**ITTEN**, J. *El arte del color*. México: Noriega-Limusa, 1992. Ed. orig.: *Art de la couleur*, Dessain et Tolra. Alemania, 1988.

**KÜPPERS**, Harald. *Fundamentos de la teoría de los colores*. Faber-Kaiser, Michael (trad.). 4ª ed. México: Editorial Gustavo Gili, 1992. Ed. orig.: *Das Grundgesetz der Farbenlehre*, DuMont Buchverlag, Colonia, 1978.

**MOLLON, J. D.** *The Origins of modern Color Science*. Color Science, Optical Society of America (ed.). Washington: Shevell S., 2003.

**NAVARRO**, Mariano. *La luz y las sombras en la pintura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

**NIETO ALCAIDE**, Victor. *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. Cuadernos Arte Cátedra.

**SCULLY**, Sean. *Cuerpos de luz*. Fundación Juan March, 2007. Ed. orig.: Bodies of Art, en *Art in America*, vol. 87, Nº 6 (julio de 1999), pp. 67-71 y 111.

**STOICHITA**, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Coderch, Anna María (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 2000. Ed. orig.: *A short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books, 1997.

**TANIZAKI**, Junichiro. *El Elogio de la sombra*. 14ª ed. Julia Escobar (trad). Madrid: Ediciones Siruela, 2003. Biblioteca de Ensayo I. Ed. orig.: *Éloge de l'ombre*. Japón: Chuokoron-Sha, 1933.

## II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTE GRÁFICO

**ADAM**, Robert y **ROBERTSON**, Carol. *Screenprinting. The complete Water-based System: 'An invaluable resource for the art practitioner, student and designer' – Screen Process*. New York: Thames & Hudson, 2003.

**ADHÉMAR**, Jean; **SAKAMOTO** Mitsuru y **YOSHIKAWA**, Itsuji. *La gravure d'Occident des origines à nos jours*. 10 vol. Tokio: Chikuma Shobo, 1972-1974.

**BENJAMIN**, Walter. *Discursos interumpidos*, 1. Madrid: Taurus, 1973. Ed. orig.: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. 1970. p. 219-253.

**BLAS BENITO**, Javier; **CIRUELOS GONZALO**, Ascensión; **BARRENA FERNÁNDEZ**, Clemente. *Diccionario del dibujo y la estampa: Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional, 1996.

**BLAS BENITO**, Javier. *Bibliografía del Arte Gráfico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Caligrafía Nacional, 1994.

**BOON**, Karel G. *Rembrandt. The complete etchings*. New York: The Wellfleet Press, 1962.

**BOON**, Karel G.; **WHITE**, Christopher. *Rembrandt's etchings*. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1969. 2 vol.

**BRIHUEGA**, Jaime. *Rembrandt*. Madrid: Arlanza Ediciones, 2005. Colección Descubrir el Arte Biblioteca Grandes Maestros, nº3.

**BYRON**, Laurence. *Japanese Colour Prints*. London: Robert G. Sawers Publising, 1978.

**CÁMARA FERNÁNDEZ**, Carmen. *Rembrandt, genio del claroscuro*. Madrid: Editorial Libsa, 2008.

**CARRETE**, Juan; **CREMADES**, Echea y **BOZAL**, Valeriano. *Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1987. Vol. XXXI: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*.

**CARRETE**, Juan; **VEGA**, Jesusa; **BOZAL**, Valeriano y **FONTBONA**, Francesc. *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Summa Artis: Historia general el Arte. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. Vol. XXXII.

**CASTLEMAN**, Riva. *Prints of the Twentieth Century: A History*. Londres: Thames & Hudson, 1976.

**CASTRO**, Kaco. *Mapas invisibles para una gráfica electrónica*. Soler, Ana (coord., ed.). Vigo: Universidad de Vigo, 2007.

*Contemporary Art in Print*. Eliot, Patrick (ed.). Londres: Booth-Clibborn Editions, 2001.

**DACKERMAN**, Susan. *Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings and Woodcuts*. Baltimore: Baltimore Museum of Art and Penn State University Press, 2002.

**DAVIS**, Michael. *William Blake. A new kind of man*. London: Elek, 1977.

*Dürer. L'opera incisoria*. Michiel, Marco Antonio (introd. y clasificación). Franco Martella Editore.

**ESTEVE BOTEY**, Francisco, *Historia del grabado*. Madrid: Editorial Labor, 1997. Colección Aprendiz.

**ESTEVE BOTEY**, Francisco. *Grabado. Compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas*. Madrid: Tipo. Lit. A. de Ángel Alcoy, 1914.

**FAHR-BECKER**, Gabriele. *Grabados Japoneses*. Italia: Taschen, 1994.

**FICACCI**, Luigi. *Piranesi. Grabados*. China: Taschen, 2006.

**FLEISCHER** Roland E. *[et al.]. Rembrandt, Rubens and the art of their time: Recent Perspectives*. Scott, Susan (ed.). University Park: Pennsylvania State University Press, 1997. Colección Papers in art history from the Pennsylvania State University, v. 11. Ed. orig.: *Notice sur les principaux tableaux du Musée impérial de l'Hermitage*. St. Petersburg/Berlin: 1828.

**FRANCIS**, Mark *[et al.] Andy Warhol. The late Work*. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. 2003.

**GALLEGO GALLEGO**, Antonio. *Historia del grabado en España*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999. Colección Cuadernos Arte.

**GILPIN**, William. *An essay on prints*. 5ª edición. Blamire, R. (ed.). Londres: The Strand, 1792. Ed. orig.: *An essay upon prints*. Londres: J. Robson, 1768.

**GRABOWSKI**, Beth y **FICK** Bill. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. 1ª edición. Melús García, Clara (trad.). China: Blume, 2009.

**HAYTER**, Stanley W. *New ways of gravure*. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1949.

**IVINS**, W. M. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. G. Beramendi, Justo (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975. Colección Comunicación Visual. Ed. orig.: *Prints and visual communication*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1953.

**IVINS**, William M. *Notes on Prints*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1930.

**LANDAU**, David y **PARSHALL**, Peter. *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven: Yale University Press, 1994.

**LARAN**, Jean. *L'estampe, histoire générale de la gravure*. Colaboración de Adhémar, Jean y Prinnet, Jean. París: Les Presses Universitaires de France, 1959. 2 vol.

**MARTÍNEZ MORO**, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. 1ª ed. Salamanca: Creática Ediciones, 1998.

**MARTÍNEZ MORO**, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. 1ª ed. Salamanca: Creática Ediciones, 1998.

**MAYOR**, A. Hyatt. *Language of the Print*. Nueva York, 1971.

**MAYOR**, A. Hyatt. *Prints and People: a Social History of Printed Pictures*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1971.

**MELOT**, Michel; **GRIFFITHS**, Antony y **S. FIELD**, Richard. *El grabado. Historia de un arte*. Llorián, Pastor (trad.). Milán: Skira Carroggio, 1999.

**MELOT**, Michel. *Breve historia de la imagen*. Córdor, María (trad.). Madrid: Siruela, 2010. Biblioteca azul (serie mínima).

**RAMÍREZ**, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1976.

**ROSENBERG**, Jacob. *Rembrandt. Vida y obra*. Madrid: Alianza Forma, 1987.

**RUBIO MARTÍNEZ**, Mariano. *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación: conceptos fundamentales, historia, técnicas*. Tarragona: Tarraco, 1979.

**SAFF**, Donald y **SACILOTTO**, D. *Printmaking: History and Process*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.

**SALOMON**, Ferdinando. *Il conocimiento di stampe*. Torino: Humberto Allemandi & C., 1986.



**SOLER**, Ana y **CASTRO**, Kaco. *Impresión piezoeléctrica\_La estampa inyectada*. Vigo: Universidad de Vigo, 2006.

**SOLER**, Ana y **CASTRO**, Kaco. *La matriz intangible*. Do Pico Aneiros, Lola (coord.). Vigo: Universidad de Vigo, 2004.

**T. BECHTEL**, Edwin De. *Jacques Callot*. New York: George Braziller, 1955.

**TERNOIS**, Daniel. *L'Art de Jacques Callot*. París: F. de Nobel, 1962.

**VIVES PIQUÉ**, Rosa. *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Editorial Arco/Libros S.A., 2003. Colección Instrumenta Bibliológica.

**WYE**, Devorah. *Artist and Prints*. Greenspon, Joane (ed.). Alemania: Departament of Publications of Modern Art of New York, 2004.

## II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTE Y PENSAMIENTO

**ADDISON**, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Editorial Visor, 1991. Colección La balsa de la Medusa, 37.

**ALBERTI**, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. De la Villa, Rocío (intr., trad., not.). Madrid: Editorial Tecnos, 1999. Colección Metrópolis.

**ALBERTI**, León Battista. *De Re aedificatoria*. Rivera, Javier (prol.); Fresnillo Núñez, Javier (trad). Madrid: Akal, 1991.

**ALIGHIERI**, Dante. *Divina Comedia*. Ed. bilingüe. Crespo, Ángel (trad., not.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003. 3 vol.

**APOLLINAIRE**, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. 1ª ed. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. Colección La balsa de la Medusa, 70.

**APOLLINAIRE**, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. 1ª ed. Vázquez, Lidia (trad.). Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. Colección La balsa de la Medusa, 70. Ed. orig.: *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. París, 1913.

**ARGAN**, Giulio Carlo. *El Arte Moderno 1770/1990*. Valencia: Fernando Torres, 1975. 2 vol. Ed. orig.: *L'Arte Moderna 1770/1990*. Florencia: Sansón, 1971.

**ARNHEIM**, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Balseiro Fernández-Campo, María Luisa (trad.). Nueva Versión. Madrid: Alianza Forma, 2002. Ed. orig.: *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Versión*. Berkeley: The University of California Press, 1954.

**ARNHEIM**, Rudolf. *El pensamiento visual*. Rubén Masera (trad.). 1ªReimpresión. Barcelona: Ediciones

Paidós Ibérica, 1998. Colección Paidós Estética. Ed. orig.: *Visual Thinking*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1969.

**AULLÓN DE HARO**, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Editorial Verbum, 2006.

**BANGO TORVICO**, Isidro G. *Arte prerrománico hispano: El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*. Summa Artis: Historia general del Arte. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. vol. VIII-II.

**BARASCH**, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Salcedo Garcés, Fabiola (trad.). Madrid: Alianza Forma, 1996. 1ª ed. 1991. Ed. Orig.: *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York: New York University Press, 1985.

**BARRAL I ALTET**, Xavier. *Vidrieras medievales en Europa*. Madrid, Barcelona: Lunwerg Editores, 2003.

**BAYER**, Raymond. *Historia de la estética*. Reuter, Jasmin (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Ed. orig.: *Histoire de l'Esthétique*. París: Colin, 1961.

**BERNARD**, Emile [et al]. *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Doran, Michael (ed., intr., not.) ; Elías, Josep (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. Colección G G Arte. Ed. orig.: DORAN, P.M. *Conversations avec Cézanne*. París: Macula, 1978.

**BOSCO DÍAZ-URMENETA**, Juan. *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*. Romero de Solís, Diego (prol.). Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2004.

**BOZAL**, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 2004. Colección La balsa de la Medusa, 80.

**BOZAL**, Valeriano. *El gusto*. Madrid: Visor, 1999. Colección Léxico de estética, La balsa de la Medusa, 94.

**BRASSAÏ**. *Conversaciones con Picasso*. Echeandía, Tirso (trad.). Madrid: Aguilar, 1966. Ed. orig.: *Conversations avec Picasso*, Éditions Gallimard 1964.

**BURKE**, Edmund. *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. GRAS BALAGUER, Menene (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2005.

**CENNINI**, Cennino. *El libro del Arte*. Olmeda Latorre, Fernando (trad.). Madrid: Ediciones Akal, 2002. Ed. orig.: *Il libro dell'arte*, Neri Pozza Editore, 1982.

**CHANTELOU**, Paul Fréart de. *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*. Lalanne, Ludovic (ed., not.); Bozal, Valeriano (intr.) y Carmona González, Alfonso (trad.). Madrid: Dirección general de Bellas Artes y archivos, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales y Consejo general de colegios oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos, 1986. Colección Tratados. Ed. orig.: *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*. Francia: Milovan Stanic, 1665.

**CROW**, Thomas. *El Arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Chamorro J. (trad.). 1ª ed. 1996. Madrid: Akal, 2002.

**DA VINCI**, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid: Ediciones Akal, 1986. Colección Fuentes del Arte.

**DAMISCH**, Hubert, *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza Forma, 1997. pp. 71 y 72

**DANTO**, Arthur Coleman. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2005.

**DE DIEGO**, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. España: Ediciones Siruela, 1999.

**DIDEROT**, Denis. *Carta sobre los ciegos*. Escobar, Julia (trad.). Valencia: Ed. Fundación Once, 2002. Colección Letras Diferentes.

**DONDIS**, D.A. *La sintaxis de la imagen – Introducción al alfabeto visual*. G. Beramendi, Justo (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. Ed. orig.: *A Primer of Visual Literacy*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1973.

**DURANTY**, Edmond. *La nueva pintura*. Ed. orig.: *La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. París: E. Dentu, 1876.

**ERNST**, Bruno. *El espejo mágico de M. C. Escher*. Köln: Taschen, 1994.

**FICINO**, Marsilio. *De Amore. Comentario a <<El Banquete>> de Platón*. De la Villa Ardura, Rocío (trad., intr.). Madrid: Editorial Tecnos, 1986.

**FICINO**, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. 1ª ed. (bilingüe). Alegre Gorri, Antonio (coord.); Azara, Pedro (intr., not.); Maluquer, Juan y Sainz Jaime (trad). Barcelona: Editorial Anthropos Editorial del hombre, 1993. Colección Textos y documentos – Clásicos del Pensamiento y de las Ciencias, 17.

**FILÓSTRATO**, Flavio. *Imágenes / Filóstrato el Viejo. Imágenes / Filóstrato el Joven. Descripciones / Calístrato*. De Cuenca, Luis Alberto y Elvira, Miguel Ángel (ed.). Madrid: Siruela, 1993. Biblioteca azul.

**FRISBY**, John. *Del ojo a la visión: ilusión, cerebro y mente*. Madrid: Alianza, 1987.

**GIBSON**, Michael. *El simbolismo*. China: Taschen, 2006.

**GIEDION**, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Balseiro, María Luisa (trad.) Madrid: Alianza Editorial, 1981.

**GILPIN**, William. *Three Essays on Picturesque Beauty, On picturesque travel and On sketching landscape to which is added a poem On landscape painting*. London: R. Blamire, 1792. Disponible también en red en su tercera edición en Google Books [en línea].

**GOLDING**, John. *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*. Gómez Cedillo, Adolfo (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1993. Ed. orig: *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. Londres: Faber, 1968.

**GOMBRICH**, E. H. *Textos escogidos sobre arte y Cultura*. 2ª ed. Woodfield, Richard (ed.). Barcelona: Debate, 2004. Ed. orig.: *The Essential Gombrich*. Phaidon Press Limited, 1996.

**GOMBRICH**, Ernst H. *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Forma, 1982.

**GOMBRICH**, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Barcelona: Seix Barrall, 1968.

**GÓMEZ MOLINA**, Juan José; **CABEZAS**, Lino y **BORDES**, Juan. *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2001. Colección Artes, Grandes Temas.

**GUASCH**, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

**HAUSER**, Arnold. *Pintura y Manierismo*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1972.

**KOFFKA**, Kurt. *Principios de la Psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós, 1973.

**KOKOSCHKA**, Oskar. *Mi vida*. 1ª ed. Barcelona: Tusquets, 1988. Colección andanzas.

**LIPPARD**, Lucie. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004. Ed. orig.: publicada por la propia autora por acuerdo con la University of California Press, 1973.

**MARCHAN FIZ**, S., *Del arte objetual al arte de concepto - 1960/1972*. 1ªed. Madrid: Comunicación, mayo 1972. Serie B, Nº 17.

**MARR**, David. *Visión: una investigación basada en el cálculo acerca de la representación y el procesamiento humano de la información visual*. Madrid: Alianza, 1985.

**MARTÍNEZ**, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000. p.54.

**MARZONA**, Daniel. *Arte Minimalista*. Uta Grosenick (ed.). Colonia: Benedikt Taschen, 2004.

**MOHOLY-NAGY**, László. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Vélez, Gonzalo y Zelich, Cristina (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. Colección Fotografía. Ed. orig: *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1993.

**PANOFSKY**, Edwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. 2ª ed. Balseiro, María Luisa (trad.). Madrid: Alianza Forma, 1989. Ed. orig: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: University Press, 1955.

**PANOFSKY**, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Careaga, Virginia (trad.). Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

**PANOFSKY**, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

**PECKHAM**, John. *Prospectiva communis*. Mediolani: Petrus de Corneno, 1482].

**PLATÓN**. *El banquete*, García Gual, Carlos (intr.); García Romero, Fernando (trad. y not.). Madrid: Alianza Editorial, 1997. El libro de bolsillo. Clásicos 1380.

**PLATÓN**. *El Sofista*. Tovar, Antonio (ed., trad, prol., not.) Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1959. Clásicos políticos.

**PLATÓN**. *La República*. Pabón, José Manuel y Fernández Galiano, Manuel (trad, not.). Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949. 3 vol.

**PLINIO EL VIEJO**, Cayo. *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*. Hernández, Francisco (trad., not.). Madrid: Visor Libros, 1998. 2 vol.

**PLOTINO**. *Enéadas*. Igal, Jesús (trad, prol., not.). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1982. 6 vol.

**POUSSIN**, Nicolas. *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Blunt, Anthony (coord.). Madrid: Editorial Visor, 1995. Colección La balsa de la Medusa, 74. Ed. orig: *Lettres et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1964.

**REWALD**, John. *El postimpresionismo*. Madrid: Alianza Forma, 1982.

**REWALD**, John. *Historia del impresionismo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994.

**ROCK**, Irwin. *The Logic of Perception*. Cambridge: MIT Press, 1983.

**ROSENBLUM**, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Fiedrich a Rothko*. LUCA DE TENA, Consuelo (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1993.

*Sagrada Biblia*, España: La Editorial Católica, 1973. Biblioteca de autores cristianos.

**SAN AGUSTÍN**, Obispo de Hipona. *Confesiones*. Rodríguez de Santidrián, Pedro (trad, prol., not.). Barcelona: El libro de bolsillo, 1994. Planeta colección.

**SCHAPIRO**, Meyer. *El arte moderno*. Martínez, Aurelio; Balseiro, María Luisa (trad.). Madrid: Alianza Forma, 1988. Ed. orig.: *Modern Art: 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup>*. Nueva York: George Braziller Inc., 1978.

**SCHNECKENBURGER**, Manfred, [et al.]. *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen, 2001.

**SCHOLOSSER**, Julius. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. 4ª ed. Bonet Correa, Antonio (presentación y adiciones). Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. Ed. orig.: *Die Kunsliteratur*. Viena: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924.

**SIMMEL**, George. *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*. 1ª ed. 1916. Estiu, Emilio (trad.). Buenos Aires: Editorial Nova, 1950. Colección la vida del espíritu. Ed. orig: *Rembrandt. Ein*

*kunstphilosophischer Versuch*. Leipzig: Kurt Wolff, 1919.

**SOLANA**, Guillermo [et al.]. [Recopilación de textos]. *El Impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

**SOTANG**, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Editorial Edhasa, 1996.

**STRONG**, Donald E. [et al.] *Orígenes del arte occidental*. 3ª ed. Read, Herbert (intr.). Milan: Grolier, 1970. Las Bellas Artes. 1ªed. 1969.

**TATARKIEWICZ**, Wladyslaw. *Historia de la estética: III. La estética moderna 1400-1700*. Kurzyka, Danuta (trad.). Madrid: Akal, 1991. Colección Arte y estética 17. 3 vol. Ed. orig.: *Historia Estetyki*. Warszawa, 1962.

**TOMÁS DE AQUINO**, Santo. *Summa Theologica*. Madrid: La Editorial Católica, 1994. Biblioteca de Autores Cristianos. 1ª ed. 1948.

**VALVERDE**, José María. *Breve historia y antología de la estética*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1987. Colección Ariel Filosofía.

**VASARI**, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. 1ª ed. Méndez Baiges, María Teresa; Montijano García Juan María (trad.). Madrid: Tecnos/Alianza, 2001. Colección Metrópolis.

**VENTURA**, Lionello. *Art Criticism Now*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1941.

**WINCKELMANN**, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Jarque, Vicente (trad.), Uhlig, Ludwig (ed.). Barcelona: Nexos, 1987. Ed. orig: *Gedanken über die Nachhmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. sin lugar: sin ed. 1754.

#### IV. ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

**BARRENA**, Clemente. "La estampa moderna. Evolución de la imagen impresa desde la talla dulce a la serigrafía". En: **AAVV**. *Oscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad. Un paradigma comparatista*. Madrid: Editorial Verbum, 2005. Colección Mayor, Vol. 2. p.46

**BASTIDA DE LA CALLE**, María Dolores. "Grabado a la testa: línea blanca, línea negra". *Espacio, Tiempo y Forma (Serie VII, Historia del Arte)*. UNED, Facultad de Geografía e Historia, 1991. Nº 4, p. 369

**BEIDLER**, Paul G. "The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith's Anecdote of the Cube", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, nº2 (primavera 1995), pp. 177-186. Disponible en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

**BENESCH**, Otto. "Rembrandt's Artistic Heritage", *Otto Benesch Collected Writings*. Londres: ed. Eva

Benesch, 1970. p. 77

**BERGSTRÖM**, S. S. "Common and relative components of reflected light about the illumination, colour, and three dimensional form of objects". *Scandinavian Journal of Psychology*. 1977, Nº 18, pp. 180-186.

**BLAS**, Javier. "Arte gráfico? La crisis de una categoría". *Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*. Nº 1 (marzo 2006).

**BONO**, Ferran. "James Turrell y la luz difusa". *El País* 15/12/2004.

**DUQUE PAJUELO**, Félix. "Alles ist sie mit einem male. La actitud de Goethe en la naturaleza". *Estudi General* (revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona), 2000, Nº19.

**EDGERTON**, Samuel Y., Jr., "Alberti's Colour Theory: A medieval Bottle Without Renaissance Wine". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32, 1969. p. 113.

**ENSOR**, James. "El Grabado uno e indivisible", *Mes écrits*. Lieja: Ediciones Nacionales, 1974.

**FINLEY**, Gerald E. "Turner: An Early Experiment with Colour Theory". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: The Warburg Institute, Vol. 30 (1967). p. 357-336.

**FRÈCHES-THORY**, Claire. "Brittany, 1886-1890", *The Art of Paul Gauguin*. Chicago: 1988.

**GAGE**, John. "Turner and the Picturesque I", *The Burlington Magazine*. Londres: The Burlington Magazine Publications, Ltd. Vol. 107, Nº742 (enero 1965), pp. 16-25. Disponible en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

**GAGE**, John. "Turner and the Picturesque II", *The Burlington Magazine*. Londres: The Burlington Magazine Publications, Ltd. Vol. 107, Nº743 (febrero 1965), pp. 75-81. Disponible en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

**GARRIDO**, Coca, "Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, primer semestre de 1997, Nº 84, pp. 471-494.

**GLENDINNING**, Nigel. "Goya and England in the Nineteenth Century", *The Burlington Magazine*. Londres: The Burlington Magazine Publications, Ltd. Vol. 106, Nº 730, pp. 4-14. El artículo se encuentra disponible en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

**HUYSMANS**, Joris-Karl. "La exposición de los independientes en 1880", *El arte moderno. Algunos*. Alfaro, Margarita y Suárez, Mª Pilar (trad.). Madrid: Tecnos/Alianza, 2002. p.54.

**IVINS**, Williams M. Ivins, Jr. "Of French Prints since 1800", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Vol 36, Nº 36 (marzo 1941). p.59. Artículo disponible en la plataforma de recursos de información digital JSTOR.

**J.D.G.** "Regina Silveira en el Palacio de Cristal". *Las Artes y las Letras-ABC*. Nº 693 (14-05-2005), pp. 34-37.

**MARTINEZ**, Rosa. "Entrevista con Eulalia Valldosera". *Atlántica. Internacional revista de las artes*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), Nº 21 (otoño 1998), p.36-37.

**MAS TORRES**, Salvador. "Goethe y Kant: Arte, Naturaleza y Ciencia", *Éndoxa*. Ed. Uned, 2004, Nº 18, pp. 355-382.

**MIR-FULLANA**, Francesc. "El verdadero daltonismo de Charles Meryon (1821-1868)". *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, 2008. Nº 83, p. 567

**NEWMAN**, Barnett. "The Sublime is now", en *The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?*, revista *The Tiger's Eye*. New York, nº 6 (15 diciembre 1948), pp. 52-53.

**PALOMAR**, Carlos. "Divagaciones sobre el Grabado", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*. Vol. III, nº 10. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1943.

**PARSHALL**, Peter W. "Prints and the Transfer of Images and Styles". *Print Quartely*, 1985. II, 2.

**PERRY**, Lilla Cabot. "Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909". *The American Magazine of Art* 18, Nº 3 (marzo 1997), p.120.

**RAQUEJO GRADO**, Tonia. "Imágenes poéticas de lo sublime: equivalencias visuales de la retórica en la pintura de Turner", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Primer semestre de 1995, Nº 80.

**ROSE DE VIEJO**, I. "Goya/Rembrandt: La memoria visual". En: *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, Fundación Bancaja e Ibercaja, 2003.

**RYMAN**, Robert. "White in Art is White?". *Print Collector's Newsletter*. VIII, (marzo-abril 1977), p. 3.

**SHAPIRO**, Barbara Stern. "Four Intaglio Prints by Camille Pissarro". *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*. Boston, Vol. 69, Nº 357 (1971).

**SHEARMAN**, John. "Leonardo's Colour and Chiaroscuro". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. XXV, 1962, pp. 13-47.

**YOURCENAR**, Marguerite. "El negro cerebro de Piranesi". *A beneficio de inventario*. Calatayud, Emma (trad.) Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.

**ZACHARIAS**, Thomas. "Cereza-madera-flores". En: **FAHR-BECKER**, Gabriele. *Grabados japoneses*. Italia: Taschen, 2002.

**ZAVAGNO**, Daniele y **MASSIRONI**, Manfredo. "La Rappresentazione della luce nelle opere d'Arte grafica". *Giornale Italiano di Psicologia* XXIV. Nº 1 (febrero 1997).

**ZAVAGNO**, Daniele. "Imagini di luce. La rappresentazione della luminosità nell'arte religiosa". En: *La*



*mente allo specchio. Studi di psicologia per l'arte.* Udine: Editorial Universitaria Udinese Srl, 2002.

## V. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES.

*3 Visiones de la guerra: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix.* Radic, Rally; Vega, Desusa (textos). Valencia: Fundación Bancaja, 2001.

*Albrecht Dürer and his Legacy.* Bartrum, G. (ed.). London: British Museum, 2002.

*Catalogue Raisonné de l'oeuvre de Claude Mellan.* Montaignon, M. Antole (textos). Abbeville: Typographie de P. Briez, 1856.

*Christian Boltanski. Advientos y otros tiempos.* Rei, Francisco (coord.); Moure, Gloria [et al] (textos); Alfaro Traduccions y Stéphanie Jennings (trad.). Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996.

*Chuck Close Prints – Process and Collaboration.* [Blaffer Gallery, The Art Museum of the University of Houston]. Terrie, Sultan [et al] (textos). Italia: Princeton University Press, 2003.

*Durero. Obras maestras de la Albertina.* Matilla, Manuel (ed.). Museo Nacional del Prado, 2005.

*El Grabado Japonés. Siglos XVII al XX.* Asociación Cultural Hispano-Japonesa Akatsuki (coord.). Edita Excma. Diputación de Badajoz, 1998.

*Fernando Zóbel. Río Júcar.* Zóbel, Fernando y Pérez-Madero, Rafael (textos). Madrid: Fundación Juan March y Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1994.

*Gerhard Richter.* Richter, Gerhard (textos). Málaga: CAC, 2004.

*Goya y el Grabado español: siglos XVIII-XIX y XX.* Madrid: Agrupación Española de Artistas Grabadores, 1952.

*Goya. Los Caprichos: dibujos y aguafuertes.* Gabinete de Estudios de la Calcografía Nacional (coord.); Carrete, Juan (textos). Madrid: Banco Central Hispano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1994.

*Goya. Los caprichos. Dibujos y aguafuertes.* Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

*Grabados de luz.* [Ricardo Calero]. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2006.

*Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI.* Huidobro, Concha y Tomé Virseda, Consuelo (elaboración y redacción); Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Biblioteca Nacional, Caja San Fernando (ed.). Brizzolis, 2004.

*Highlights. Prudencio Irazabal.* Arning, Hill; Criado, Rufo y González de Durana, Javier (textos). Vitoria: ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2005.

*La luz en la pintura.* Gala, Antonio (prol.); Carroggio 3 (ed.). Barcelona: Carroggio S.A., 1998.

*La sombra* [Colectiva]. Stoichita, Victor (comisario), V.V.A.A. (textos). Madrid: Thyssen-Bornemisza, 2009.

*La sombra de la sombra* [Colectiva]. Aguado, Aída (coord.). Madrid: Arte y Naturaleza, 2004.

*Leonardo e l'incisione: Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo.* Alberici, Clelia (coord.). Italia: Electa Editrice, 1984.

*Rembrandt El paisaje natural y humano. Grabados.* Garrido, Coca (textos). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1997.

*Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica.* Calvo Serraller, Francisco; Rose de Viejo, Isadora y Cohen, Janie (textos). Madrid: Fundación Carlos Amberes y Fundación Bancaza - Ibercaja, 1999.

*Rembrandt: la luz de la sombra.* Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2005.

*Zóbel. Obra gráfica.* Pérez-Madero, Rafael (textos). Edita Obra Social Caja San Fernando, 2003.

## VI. DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA CITADA.

"The Melodrama of Gone with the Wind" (entrevista a Kara Walker) [en línea]. *Art 21*. Disponible en web: <<http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip2.html>>, [consulta: 5 de octubre de 2005].

"Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis" [en línea]. *A Complete Translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments*. Thomas, John y Constantinides Hero, Angela (ed.); Jordan, Robert (trad.). Disponible en web: <<http://www.doaks.org/typ000.html>>, [consulta: 7 de junio de 2005].

"Un urinario muy influyente" [en línea]. *BBC Mundo* [Nota de prensa] (Jueves, 2 de diciembre de 2004). Disponible en web: <[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid\\_4060000/4060193.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4060000/4060193.stm)>, [consulta: 14 de marzo de 2006].

**ADDISON**, Joseph. *Remarks on Several Parts of Italy (In the years 1701, 1702, 1703)*. Dublín: T. Walker, edición de 1773. [en línea]. Disponible en web: <<http://books.google.com>>, [consulta: 20 de enero de 2010].

*Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* [en línea]. En: Current exhibitions, Tate Online. Disponible en web: <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/albersmoholy/>>, [consulta: 8 de abril de 2006].

**BAUDELAIRE, Charles.** “*Peintres et aquafortistes*” [en línea]. *Boulevard* (14 septiembre 1862), p.1. Disponible en web: <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=8#>>, [consulta: 20 de febrero de 2010].

**BAUM, Kelly.** “Peter Rostovsky. Hudson (Show) Room, Artpace San Antonio”. *Artlles: The Texas Contemporary Art Journal*. Issue N° 43. Disponible en web: <<http://www.artlles.org/article.php?id=38&issue=43&s=1>>, [consulta: 19 de abril de 2006].

**BRUNO, Vincent J.** *Form and Color in Greek Painting*, New York: W. W. Norton., 1977. [en línea] Disponible en web:<<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=104837568>>, [consulta: 24 de mayo de 2008].

**CALVO SERRALLER, Francisco.** “La hondura de la luz. José María Sicilia”. [en línea]. Artículo publicado con motivo de la exposición *El peso de las lágrimas* (20/05/2004 - 19/06/2004) Soledad Lorenzo, Madrid. Disponible en web: [http://www.ubicarte.com/\\_ubicarte/site/events-detail.php/lang/es/id/12139/](http://www.ubicarte.com/_ubicarte/site/events-detail.php/lang/es/id/12139/) [consulta: 8 de junio de 2005].

**CASSIDY, Victor M.** “Moholy-Nagy: a Modernist Polymath” [en línea]. *Chicago Art Magazine* (9 de marzo de 2010). <<http://chicagoartmagazine.com/2010/03/moholy-nagy-a-modernist-polymath>> Artículo referente a la exposición celebrada entre febrero y mayo de 2010 en el LUMA (Loyola University Museum of Art) de Chicago, titulada *Moholy: An Education of the Senses*.

**CHAGOYA, Enrique.** *In the lighth of Goya. (Bajo las Luces de Goya)* [en línea]. University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Disponible en web: <[http://www.bampfa.berkeley.edu/resources/exhibit\\_archive/index.html](http://www.bampfa.berkeley.edu/resources/exhibit_archive/index.html)>, [consulta: 2 de marzo de 2006].

**COOKE, Lynne.** *Andy Warhol* [en línea]. Archivo electrónico del Dia Center for the Arts. Nueva York. Disponible en web: <[http://www.diacenter.org/exhibs\\_b/warhol/essay.html](http://www.diacenter.org/exhibs_b/warhol/essay.html)>, [consulta: 20 de marzo de 2006].

**CRARY, Jonathan.** *Your colour Memory: Illuminations of the Unforeseen*, 2005 [en línea]. En: Olafur Eliasson. *Minding the world*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2005. Disponible en web: <[http://olafureliasson.dyndns.info:8080/PDF/Your\\_colour\\_memory.pdf](http://olafureliasson.dyndns.info:8080/PDF/Your_colour_memory.pdf)>, [consulta: 2 de marzo de 2006].

*Do "primary" colors exist?* handprint.com, Bruce MacEvoy (ed.). Disponible en web: <<http://www.handprint.com/HP/WCL/color6.html>>, [consulta: 16 de abril de 2006].

**FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva.** “Las fuentes y los lugares del Japonismo” [en línea]. *Anales de Historia del Arte* [revista electrónica anual]. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. N° 11 (2001), pp. 329-356. Disponible en web: <<http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA0101110329A.PDF>> [consulta: 6 febrero 2006].

**FICINO, Marsilio,** *Liber de Sole* [en línea]. Bivionline: biblioteca virtual on-line de textos clásicos. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Scuola Normale Superiore di Pisa. Istituto Nazionale sul Rinascimento di Firenze. Disponible en web: <<http://www.bivionline.it/en/FicinoMarsilioListOfWork.html>> [consulta: 21 de abril de 2006]. Reproducción digital de: 1ª ed. de Antonio di Bartolommeo Micomini, Florencia, 1493.

**GARRIDO**, Coca. "Rembrandt grabador experimental y la sociedad de su tiempo" [en línea]. Revista *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 1998. Nº 10. Disponible en web: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS9898110125A.PDF>>, [consulta: 12 de enero de 2006]. p.129

**GARRIDO**, Coca. "Rembrandt grabador experimental y la sociedad de su tiempo" [en línea]. Revista *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 1998. Nº 10. Disponible en web: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS9898110125A.PDF>>, [consulta: 12 de enero de 2006].

**GAYFORD**, Martin. *Anish Kapoor*. Entrevista para *Modern Painters* [en línea] (Primavera de 2000). Disponible en web: BBC Artist in Profile (13 de julio de 2004). <<http://www.bbc.co.uk/arts/newscomment/artistsinprofile/kapoor.shtml>> [consulta: 19 de abril de 2006].

**GIBSON**, James J. *Do we ever see lighth?* En *The Purple Perils: A selection of James J. Gibson's unpublished essays on the psychology of perception* [en línea]. HuWI.org - Home of the Human-Web Interaction (HuWI) Cycle, (Mayo 1971). Disponible en web: <<http://www.huwi.org/gibson/light.php>>, [consulta: 5 de abril de 2006].

**GRIMALDI**, Francesco-Maria. *Physico-Mathesis de Lumine, Coloribus et Iride*. Bibliothèque Nationale de France (Gallica). Disponible en web: <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-94921>> [consulta: 3 de junio de 2005]. Reproducción digital de: 1ª ed. Bolonia, 1665.

**HIDEgger**, Martin. "La pregunta por la técnica" en <http://www.heideggeriana.com.ar> 27/05/2007. La página web recoge la traducción de Eustaquio Barjau en Heidegger, M. *Conferencias y artículos*. Barcelona. Ediciones del Serbal. 1994. pp. 9-37

**HOFSTEDE DE GROOT**, C. *Die Urkunden uber Rembrandt*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1906. Se puede consultar su traducción al inglés en **BINSTOCK**, Benjamin. "Letters from Rembrandt to Huygens" [en línea]. *Art Humanities Primary Source Reading*, nº30. Columbia University: Library On-line. Disponible en web: <[http://www.learn.columbia.edu/remmon/html/remmon\\_library.html](http://www.learn.columbia.edu/remmon/html/remmon_library.html)>, [consulta: 10 de junio de 2009].

**KUSPIT**, Donald. "The Matrix of Sensations" [en línea] *Euroart and Beyond*. Nº 11 (invierno 2010). Disponible en web: <<http://www.euroartmagazine.com/new/?page=1&content=131#wtr>>, [consulta: 12 de febrero de 2010].

**LOCKE**, John. *An Essay Concerning Human Understanding* [en línea]. Archive for the History of Economic Thought. McMaster University [Hamilton, Canada]. Disponible en web: <<http://socserv.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/locke/Essay.htm>>, [consulta: 2 de enero de 2006]. Reproducción digital de: Londres, 1690. 2 vol.

**MENPES**, Mortimer. "Rembrandt" [en línea]. The Project Gutenberg On-line Book Catalogue [EBook #17215], Project Gutenberg Literary Archive Foundation (3 de diciembre de 2005). Disponible en web: <[http://www.gutenberg.org/files/17215/17215-h/17215-h.htm#CHAPTER\\_III](http://www.gutenberg.org/files/17215/17215-h/17215-h.htm#CHAPTER_III)>, [consulta: 2 de enero de 2006].

**MUÑOZ SEBASTIÁN**, Juan Antonio. "Influencias iconográficas de Goya en los artistas extranjeros" [en línea]. Ciclo de Conferencias dentro del *III Curso de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española (28 de mayo de 1987). En: Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo I, 1. (1988). Disponible en web: <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0112.html>> [consulta: 5 de abril de 2006].

**PINO**, Paolo. *Dialogo di pittura* [en línea]. Biblioteca digital Intratex. Disponible en web: <[http://www.intratext.com/IXT/ITA1684/\\_P2.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ITA1684/_P2.HTM)> [consulta: 17 de enero de 2006].

**RAQUEJO**, Tonia. "Ornitóptero (1962, de Fernando Zóbel)" [en línea]. *Obras de una colección*, sección publicada en la Revista de la Fundación Juan March (Noviembre 2004). Disponible en web: <<http://www.march.es/publicaciones/obras/pdf/Zobel.pdf>>, [consulta: 28 de febrero de 2006].

**REITMAIER**, Heidi. "Descent into Limbo" [en línea]. Entrevista con Anish Kapoor para la revista *Tate Magazine (Internacional Arts and Culture)* Issue N° 1 (septiembre/octubre 2002). Disponible en web: <<http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/descent.htm>> [consulta: 19 de abril de 2006].

**RICHARDSON**, Jonathan. *An Essay on the Theory Painting*. Londres: A.C. & A. Bettesworth, 1725. pp. 238-39 [en línea]. Disponible en web: <<http://www.archive.org/details/essayontheoryofp00rich>>, [consulta: 10 de enero de 2009].

**RICHARDSON**, Jonathan. *Explanatory notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*, Londres: James, John and Paul Knapton, 1734. pp. 313-14, [en línea]. Disponible en web: <<http://books.google.com>>, [consulta: 10 de enero de 2009].

**RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**, Miguel Anxo. "La narración de los hechos. Apuntes sobre la relación descripción-interpretación en la obra de Arthur Danto" En: *Actas Congreso Internacional Arthur C. Danto y el fin del Arte*. (Murcia, 1-3 de diciembre 2003). <<http://web.usc.es/~haanxo/ponencia%20Danto.pdf>> [consulta: 23 mayo 2005].

**RUSKIN**, John. *Hortus inclusus : In montibus sanctis ; Coeli enarrant ; Notes on various pictures*. Boston: Dana Estes & Company, 1890?. p. 324. [en línea] Disponible en web: <<http://www.archive.org/details/hortusinclususin00ruskuoft>> [consulta: 06 de julio de 2009].

**SOLANA**, Guillermo. "James Turrell: La mística de la luz" [en línea]. *El Cultural - El Mundo*, Prensa Europea del Siglo XXI S.A. (ed.). Publicación digital. Disponible en web: <<http://www.elcultural.es/HTML/20041216/Artes/ARTES10964.asp>>, [consulta: 19 de marzo de 2006].

**SOMARRIVA**, Marcelo. "El triunfo de Cézanne" [no disponible, sólo 7 días de edición online, para consulta solicitar en [www.infomercurio.com](http://www.infomercurio.com)]. Diario digital *El Mercurio*. Santiago de Chile (26 de febrero de 2006). Disponible en web: <[http://diario.elmercurio.com/2006/02/26/artes\\_y\\_letras/\\_portada/noticias/52A35E2A-8318-4399-9BA0-3DE2825C8627.htm](http://diario.elmercurio.com/2006/02/26/artes_y_letras/_portada/noticias/52A35E2A-8318-4399-9BA0-3DE2825C8627.htm)> [consulta: 26 de febrero de 2006].

**SOTO RIVERA**, Ruben. "El Aminadab sanjuanista a la luz de dos vitrales medievales" [en línea]. Revista *Exégesis*, Universidad de Puerto Rico en Humacao, Fundación Carl Gustav Jung (21 de mayo de 2005). Disponible en web: <[http://www.fcjung.com.es/art\\_57.html](http://www.fcjung.com.es/art_57.html)>, [consulta: 09 de septiembre de 2005].

*The Molyneux Problem* [en línea]. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponible en web: <<http://plato.stanford.edu/entries/molyneux-problem/>>, [consulta: 2 de febrero de 2006].

*The words of Peter Eisenman about the genesis of 'Diagrams of Virtù'* [en línea]. Crab Nebula (ed.). Disponible en web: <[http://www.rappresentazione.net/VIA/Eisenman/DOV/DiagramsOfVirtu\\_doc.htm](http://www.rappresentazione.net/VIA/Eisenman/DOV/DiagramsOfVirtu_doc.htm)>, [consulta: 22 de marzo de 2006].

**TUCHMAN**, Phyllis. *An Interview with Robert Ryman* [en línea]. Tate On-line. Disponible en web: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWorkcgroupid=999999961&workid=13052&searchid=9393&tabview=text>>, [consulta: 23 de junio de 2005]. Reproducción digital de: *Artforum*. IX (Mayo 1971).

**WASCHEK**, Matthias. *Installing in Flavin's Absense. An interview with Tiffany Bell & Steve Morse* (online). Disponible en web: <<http://flavin.pulitzerarts.org/#/interviews/>>. [consulta: 10 enero 2010]. La entrevista tuvo lugar en el estudio de Dan Flavin, en Nueva York, el 13 de diciembre de 2007.

**WILDE**, Oscar. "El crítico artista. Diálogo". *Ensayos. Oscar Wilde*. Escrito en 1890, [en línea] Librodot.com, p.29. Disponible en web: <<http://www.scribd.com/doc/6541783/Wilde-Oscar-Ensayos>>, [consulta: 14 de febrero de 2010].

**ZAVAGNO**, Daniele y **MASSIRONI**, Manfredo. "Colours in black and white: The depiction of lightness and brightness in achromatic engravings before the invention of photography" [en línea]. *Perception* [Revista digital]. Londres: Pion Ltd., 2006. vol. 35, nº 1, p. 91-100. Disponible en web: <<http://www.perceptionweb.com/perabs/p35/p5346.html>> [consulta: 6 de febrero de 2006]

## VII. MENSAJES ELECTRÓNICOS

Gilchrist, Alan, "Re: I'm interested in your experiments" [en línea]. Mensaje en: [www.hotmail.com](http://www.hotmail.com), 23 de marzo 2005; 3:19:59 p.m. Dirección electrónica <[alan@psychology.rugters.edu](mailto:alan@psychology.rugters.edu)>. Comunicación personal.

Zavagno, Daniele, "Re: I'm interested in your experiments" [en línea]. Mensaje en: [www.hotmail.com](http://www.hotmail.com), 7 de abril 2005; 2:54:05 p.m. Dirección electrónica <[dzavagno@danzava.org](mailto:dzavagno@danzava.org)>. Comunicación personal.

Zavagno, Daniele, "Re: I'm interested in your experiments" [en línea]. Mensaje en: [www.hotmail.com](http://www.hotmail.com), 14 de abril 2005; 8:38:07 p.m. Dirección electrónica <[dzavagno@danzava.org](mailto:dzavagno@danzava.org)>. Comunicación personal.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES





## CAPÍTULO 1

1. *Narciso allo stagno*, Villa di Marcus Lucretius Fronto, 35-45 a.C. Pompeya, Museo Arqueológico de Nápoles.
2. Pierre-Auguste Renoir, *Le Chapeau épinglé*, 1897. Litografía, 60 x 48,9 cm. MOMA (Museum of Modern Art), Nueva York.
3. *Adán y Eva*, Códice Beato del Escorial, s.X. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid.
4. Interior de la basílica de Santa Sofía en la actualidad, Estambul.
5. Mosaico del ábside de *Santa Agnese*, Basilica di Santa Agnese fuori le mura, Roma, s.VII.
6. Nave noroeste de la catedral de Saint Denis, Francia.
7. Rosetón del crucero sur de la catedral de Lincoln, Inglaterra, con restos de un Juicio Final.
8. Damien Hirst, *Psalm Print: Verba mea auribus*, 2009. Serigrafía vidriada, 74 x 71'5 cm. White Cube Gallery, Londres.
9. *Cueva de las Manos*, Patagonia, Región de Santa Cruz, Argentina. Aprox. 7350 a. C.
10. Anónimo, *San Cristobal*, 1423. Xilografía. Versión monocroma e iluminada.
11. Anónimo alemán, *Ars Moriendi (L'Ymagier II)*, s. XVI. Xilografía. Spencer Museum of Art, Kansas University.
12. Anselm Kiefer, *Grane*, 1980-83. Xilografía con pintura y collage, 277 x 250 cm. MOMA (Museum of Modern Art), Nueva York.

## CAPÍTULO 2

13. Giotto, *Crucifixión*, 1304-1306. Fresco, Capella degli Scrovegni, Padua, Italia. Detalle.
14. Leonardo Da Vinci, *La Última Cena*, 1495-98. Fresco, 480 x 880 cm. Santa Maria delle Grazie, Milán.
15. Martin Schongauer, *Cristo portando la cruz*, aprox. 1475-80. Buril.
16. *Liber Chronicarum (Crónica de Nuremberg)*, editada en Nuremberg por Anton Koberger, 1493. Ilustraciones xilográficas de Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff en las que probablemente también participó Durero. Dimensiones del libro: 48,1 x 34 x 8,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
17. Alberto Durero, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1498. Xilografía, 39 x 28 cm. Öffentliche Kunstsammlung. Kupfertichkabinett. Bâle.
18. Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio*, 1514. Xilografía, 24'9 x 18'9 cm. Albertina, Viena.
19. Alberto Durero, *La Última Cena*, serie *La Pasión Pequeña*, 1509-11. Xilografía.
20. Alberto Durero, *La Última Cena*, serie *La Gran Pasión* (estampa 9 de 12), 1510. Xilografía, 39 x 28 cm. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.
21. Alberto Durero, *Última Cena*, 1523. Xilografía, 21,3 x 30,1 cm. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.
22. Alberto Durero, *San Juan evangelista delante de la Virgen*, frontispicio del *Apocalipsis cum figuris*, edición latina, 1511. Xilografía. Kupferstichkabinet, Berlín.
23. Tom Huck, *The Transformation of Brandy Baghead*, 2007-09. Tríptico xilográfico de grandes dimensiones. Baer Ridgway Gallery, San Francisco.
24. Rafael Sanzio, *La ninfa Galatea*, 1512. Fresco, 295 x 225 cm. Villa Farnesina (Roma).
25. Marcantonio Raimondi. *Galatea*, 1515. Buril, 40,2 x 28,6 cm. Basado en el fresco homónimo de Rafael Sanzio.
26. Hans Baldung, *Scene of Witchcraft*, 1510. Camafeo, dos planchas impreso en gris y negro, 38.9 x 27 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

27. Ugo da Carpi, *Diógenes*, aprox. 1524-29. Camafeo basado en Parmigianino, 48,3 x 32,5 cm. Saint Louise Art Museum, Saint Louise.
28. Tiziano, *Anunciación*, 1559-62. Óleo sobre lienzo, 40,3 x 23,5 cm. Iglesia del Salvador, Venecia.
29. Cornelis Cort, *La Presentación de la Virgen*, 1570. Aguafuerte y buril, 26'2 x 19'7 cm. Basado en Tiziano, Collection Fabricius.
30. Hendrick Goltzius, *Sagrada Familia*. Detalle.
31. Hendrick Goltzius, *Sagrada Familia*, principios de su etapa manierista. Buril, 285 x 207 mm. B Spranger Invent.
32. Laurita Salles, *Untitled II*, 2009. Buril electrónico, 17 x 17 cm. Propiedad de la artista.
33. Alberto Durero, *La circuncisión de Jesús (La vida de la Virgen)*, 1511. Xilografía, 29,6 x 21 cm.
34. Hendrick Goltzius, *La circuncisión*, (de la serie *Meisterstiche*), 1594. Buril, 46,5 x 35,1 cm.

### CAPÍTULO 3

35. Sebastián Le Clerc, *L'Academie des Sciences et des Beaux Arts dedee au roi*, 1698. Aguafuerte y buril. Fine Arts Museum of San Francisco.
36. Claude Mellan, *El rostro de Cristo en el paño de la Verónica*. Detalle.
37. Claude Mellan, *El rostro de Cristo en el paño de la Verónica*, 1623. Buril, 43 x 31 cm. Cabinet cantonal des estampes. Musée Jenisch Vevey, Musée des Beaux-Arts.
38. Claude Lorrain, *Le Soleil Levant*, 1634. Aguafuerte, 13 x 19.7 cm. Achenbach Foundation for Graphic Arts. Fine Arts Museum of San Francisco.
39. Claude Lorrain, *Le Soleil Levant*. Detalle.
40. Jacques Callot, *Le patre et les ruines*, serie *Les Caprices*, 1621. Aguafuerte. Dimensiones desconocidas. Auckland Art Gallery, Auckland, Nueva Zelanda.
41. Jacques Callot, *Le patre et les ruines*, serie *Les Caprices*. Detalle.
42. Jacques Callot, *Las miserias de la guerra (De Droeve Elendigheden van dr Oorloogh)*, 3 de las 18 estampas grabadas por Leon Schenk, 1632-33. Aguafuerte, tamaño de cada estampa 9 x 18'5 cm. FAMSF-Fine Arts Museum of San Francisco.
43. José Ribera, *San Jerónimo y el ángel*, 1621. Estado 2, aguafuerte, 31,8 x 23,8 cm. Ubicación desconocida.
44. José Ribera, *San Jerónimo leyendo*, 1624. Aguafuerte. Ubicación desconocida.
45. José Ribera, *Sileno ebrio*, 1628. Aguafuerte, 27,2 x 35 cm. Gabinete de Grabados F. Carderera, Madrid.
46. Giovanni Benedetto Castiglione, *Descubrimiento de los restos de San Pedro y de San Pablo*, s. XVII. Monotipia, 29'7 x 20'5 cm.
47. Giovanni Benedetto Castiglione, *Descubrimiento de los restos de San Pedro y de San Pablo*, después de 1640. Aguafuerte, 28'8 x 20'3 cm. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.
48. Koichi Yamamoto, *Kubi Sink*, 2006. Monotipia, 222 x 91,5 cm. Propiedad del artista.
49. Nancy Spero, *The Goddess Nut II*, 1990. Monotipia estampada manualmente. Cada panel: 213,5 x 54 cm. Phaidon Press.
50. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Tributo a César*, 1634/35. Aguafuerte, 8 x 10 cm. Wetmore Print Collection (Connecticut College), Connecticut.
51. Michelangelo Merisi (Caravaggio), *Descenso de la cruz*, 1600/1604. Óleo sobre lienzo, 300 x 203 cm. Museo Vaticano.
52. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Descenso de la cruz*, 1654. Estado único, aguafuerte y punta seca, 21 x 16 cm.

53. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Retrato de la madre de Rembrandt*, 1628. Estado 2, aguafuerte, 6,5 x 6,3 cm.
54. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La anunciación a los pastores*, 1634. Estado 3 de 3, aguafuerte, buril, punta seca y flor de azufre, 26,2 x 21,8 cm.
55. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Vista de Ámsterdam*, 1640. Estado único, aguafuerte, 11,1 x 15,4 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
56. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El molino*, 1641. Estado único, aguafuerte, punta seca y flor de azufre, 14,5 x 20,8 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
57. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Los tres árboles*, 1643. Estado único, aguafuerte, buril, punta seca y flor de azufre, 21,2 x 28,3 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
58. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El bosquecillo*, 1652. Estado 2 de 2, punta seca, 12,4 x 21,1 cm. Rijksmuseum, Amsterdam
59. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La resurrección de Lázaro*, 1632. Óleo sobre lienzo, 96,2 x 81,5 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
60. Jan Lievens, *La resurrección de Lázaro*, 1631. Óleo sobre lienzo.
61. Jan Lievens, *La resurrección de Lázaro*, 1631. Aguafuerte y buril. Rijksmuseum, Amsterdam
62. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La resurrección de Lázaro*, aprox. 1632. Estado 8, aguafuerte y buril. Rijksmuseum, Amsterdam
63. Edward Hopper, *Night Shadows*, 1921. Aguafuerte, 17'5 x 21 cm. San Diego Museum of Art.
64. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La circuncisión en el establo*, 1632. Estado 2, aguafuerte, 10,6 x 15,6 cm.
65. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Estampa de los 100 florines*, 1649. Estado 1 de 2, aguafuerte, punta seca y buril, 28,1 x 39,4 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
66. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El descendimiento al sepulcro*, 1654. Estados del 1 al 4, en todos: punta seca, buril y aguafuerte, tamaño de cada estampa 25 x 18'7 cm. En distintas colecciones.
67. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Cristo crucificado entre los dos ladrones: Las tres cruces*, 1653. Estado 1 de 5, punta seca, 38'5 x 45 cm. Nacional Gallery of Art, Washington.
68. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Cristo crucificado entre los dos ladrones: Las tres cruces*, 1653. Estado 2 de 5, punta seca, 38'5 x 45cm. Metropolitan Museum of Art, New York.
69. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Cristo crucificado entre los dos ladrones: Las tres cruces*, 1653. Estado 3 de 5, punta seca y buril, 38'5 x 45 cm. British Museum, London.
70. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Cristo crucificado entre los dos ladrones: Las tres cruces*, 1653. Estado 4 de 5, punta seca, buril y aguafuerte, 38'5 x 45 cm. British Museum, London.
71. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Cristo y la mujer de Samaria*, 1634. Estado 2 de 4, aguafuerte.

#### CAPÍTULO 4

72. Roger de Piles, ilustración para *Course de peinture par principes (Illustration du principe de clair-obscur sur des cercles plats. Tiré de: Cours de peinture par principes)*, 1708.
73. Charles-Nicolas Cochin el Joven, *David tocando el arpa ante Saúl*, s. XVIII. Aguafuerte y buril, 32 x 39'8 cm. Royal Academy of Arts, Londres.
74. Charles-Nicolas Cochin, *Disertation sur l'effet de la Lumiere dans les Ombres*, 1757. Grabado exponiendo el comportamiento de las sombras en la distancia en relación con la luz reflejada.
75. Método de estampación a cuatro colores según Le Blon, 1720. Estado 2 y definitivo.
76. Jacques Fabian Gautier D'Agoty, *Observations sur l'Histoire Naturelle*, 1752. Primera representación del espectro de Newton estampada en color.

77. Jaques-Fabien Gautier D'Agoty *Mujer en el tocador antes de acostarse*, s.XVIII. Grabado con impresión de colores y barnizado, 45'5 x 37 cm.
78. John Flaxman, *Ulises conversando con Emaus (La Odisea de Homero)*, 1805. Aguafuerte y buril, 16'7 x 24'9 cm. Oppé Collection, Tate Britain, Londres.
79. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni* (plancha I), 1761. 2ª edición (publicada por Piranesi), aguafuerte y buril, 55 x 41'6 cm. Charles Z. Offin Art Fund.
80. Giovanni Battista Piranesi, *Prima parte di architetture e prospettive (Gruppo di scale ornato di magnifica architettura...)*, 1743. Aguafuerte.
81. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (Il fuoco fumante, plancha VI)*, 1761. 2ª edición (publicada por G. B. Piranesi), aguafuerte, 56 x 42 cm. Colección privada.
82. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (La torre circolare, plancha III)*, 1745. 1ª edición, aguafuerte, 54'6 x 41'4 cm. National Gallery of Victoria, Australia.
83. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (La torre circolare, plancha III)*, 1761. 2ª edición (publicada por G. B. Piranesi), aguafuerte, buril y mordida abierta, 55'6 x 41'8 cm. Mark J. Millard Architectural Collection.
84. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (L'uomo sulla roccia, plancha II)*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril, 56'2 x 41'7 cm. National Gallery of Victoria, Australia.
85. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (Il leone in bassorilievo, plancha V)*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril, 56'5 x 41'3 cm. National Gallery of Victoria, Australia.
86. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (La gran piazza, plancha IV)*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril, 54'9 x 41'4 cm. National Gallery of Victoria, Australia.
87. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (La scalinata con i trofei, plancha VIII)*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril, 55'1 x 40'4 cm. National Gallery of Victoria, Australia.
88. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (L'arco con la conchiglia, plancha XI)*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril, 40'6 x 54'8 cm. National Gallery of Victoria, Australia.
89. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzioni (L'arco gotico, plancha XIV)*, 1761. 2ª edición, aguafuerte y buril, 41'7 x 54'9 cm. National Gallery of Victoria, Australia.
90. Erik Desmazières, *La Place Désertée*, 1979. Aguafuerte, 49,5 x 64,5 cm. Collection Irhold inc.
91. François Schuiten. LÁMINA VI. *La Tour o Le Carceri d'invenzione*. Viñetas gráficas.
92. François Schuiten. LÁMINA X. *La Tour o Le Carceri d'invenzione*. Viñetas gráficas.
93. Ana María Tavares, *Airshaft (to Piranesi)*. Video. 2008.
94. Peter Eisenman, *Diagrams of Virtù*. Instalación virtual. IX Biennale di Venezia (11 Settembre – 7 novembre 2004), sección Episode.

## CAPÍTULO 5

95. Espectro cromático de Goethe.
96. Ejemplo de contraste simultáneo.
97. Olafur Eliasson, *The Colour Spectrum Series*, 2005. Instalación, fotograbado, serie de 48 ejemplares, 34'5x45'5 cm. Galería Niels Borch Jensen Verlag, Berlín.
98. Olafur Eliasson, *The Colour Circle Series*, 2008. Fotograbado, 168 X 175 cm.
99. Joseph Mallord William Turner. *Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*, 1843. Óleo sobre lienzo, 78'7 x 78'7 cm. Tate Collection, Londres.
100. Joseph Mallord William Turner. *Shade and Darkness - the Evening of the Deluge*, 1843. Óleo sobre lienzo, 78'7 x 78'7 cm. Tate Collection, Londres.

101. Joseph Mallord William Turner, *Peat Bog, Scotland*, grabado por George Clint (Liber Studiorum), 1812. Aguafuerte y mezzotinta, 17'9 x 26 cm. National Art Collections Fund, Londres.
102. Joseph Mallord William Turner, *Ben Arthur, Scotland*, grabado por Thomas Lupon (Liber Studiorum), 1819. Aguafuerte y mezzotinta, 18 x 26'1 cm. National Art Collections Fund, Londres.
103. Joseph Mallord William Turner, *Tomaro* (para los *Poemas* de Rogers), grabado por R. Wallis, 1834. Buril. Tate Collection.
104. Joseph Mallord William Turner, *Tomaro* (para los *Poemas* de Rogers), 1832. Acuarela. Tate Collection.
105. Joseph Mallord William Turner, *Shields Lighthouse* (de *Sequels to the Liber Studiorum / Little Liber*), 1825. Mezzotinta, 25,1 x 37,4 cm. The Blanton Museum Of Art, University of Texas.
106. Joseph Mallord William Turner, *Study of sea and sky* (de *Sequels to the Liber Studiorum / Little Liber*), 1825. Mezzotinta. Tate Collection.
107. Joseph Mallord William Turner, acuarela preparatoria para *Study of sea and sky*, 1825. Tate Collection.
108. Joseph Mallord William Turner. *Mer de Glace* (Liber Studiorum), 1812. Aguafuerte y mezzotinta, 17'9 x 35'7 cm. National Art Collections Fund, Londres.
109. Fernando Zóbel. *El Patio III – Vírgenes*, 1984. Serigrafía, 54'1 x 67'6 cm. Colección Caja San Fernando.
110. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *San Jerónimo leyendo en un paisaje escarpado*, 1653. Estado 2, aguafuerte, buril, punta seca y flor de azufre. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
111. Francisco de Goya y Lucientes, *Los Caprichos 64: Buen Viaje*, 1799. Aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo, 21,9 x 15,2 cm. Calcografía Nacional de Madrid.
112. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *Fausto*, 1652. Aguafuerte, punta seca y buril sobre papel beige, 21'2 x 16'2 cm. Colección de la National Gallery of Art, Londres.
113. Francisco de Goya y Lucientes, *Los desastres de la guerra 82: Esto es lo verdadero*, 1810-20. Aguafuerte.
114. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *José y la mujer de Putifar*, 1655. Óleo sobre lienzo, 106 x 98 cm. National Gallery of Art, Washington.
115. Francisco de Goya y Lucientes, *Los Caprichos: Por que fue sensible*, 1799. Aguatinta, 21'9 x 15'3 cm. Colección de la Biblioteca Nacional de España.
116. Francisco de Goya y Lucientes. *Los Desastres de la guerra 26: No se puede mirar*, 1863. Aguafuerte y lavis.
117. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn. *El ángel saliendo de la casa de Tobit*, 1641. Aguafuerte y punta seca, 10,2 x 15 cm.
118. Francisco de Goya y Lucientes, *Tauromaquia: Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo*, 1816. Aguafuerte, aguatinta y punta seca, 25,4 x 35,6 cm.
119. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn. *La pequeña caza del león*, 1629. Estado 1, aguafuerte, 15,4 x 12,2 cm.
120. Francisco de Goya y Lucientes, *Tauromaquia: El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro*, 1816. Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril, 24'9 x 35'7 cm. Colección de la Biblioteca Nacional de España.
121. Francisco de Goya y Lucientes, *Toros de Burdeos: Dibersión de España*, hacia 1825. Litografía a lápiz y rascador, 33'2 x 41 cm. Colección de la Biblioteca Nacional de España.
122. Francisco de Goya y Lucientes, *Disparates: N° 13, Modo de volar*, 1816. Aguafuerte, aguatinta y punta seca, 24,5 x 35 cm.

123. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *La escalera de Jacob*, 1655, aguafuerte, buril y punta seca, estado 3.
124. Francisco de Goya y Lucientes. *Los Desastres de la guerra 1: Tristes pensamientos de lo que ha de acontecer*, 1810-15. Aguafuerte. Dimensiones desconocidas. Museo Nacional del Prado, Madrid.
125. Jake & Dinos Chapman, *Injury to insult to injury*, 2004. Aguafuerte de Goya intervenido.
126. William Blake, Frontispicio de *Visions of the Daughters of Albion*, aprox. 1795. Estampación única a color, retocada con tinta y acuarela sobre papel, 17 x 12 cm. Tate Collection, Londres.
127. William Blake, *Thenot and Colinet Converse Seated between Two Trees (Thornton's Pastorals of Virgil)*, 1821-1830. Xilografía, 3'3 x 7'5 cm. Tate Collection, Londres.
128. William Blake, *The Blighted Corn (Thornton's Pastorals of Virgil)*, 1821-1830. Xilografía, 3'4 x 7'3 cm. Tate Collection, Londres.
129. Edward Munch, *Mujeres en la playa*, 1909. Estado 1, xilografía, 21'7 x 33 cm. Munch-museet, Oslo.
130. Edward Munch. *Bosque nevado*. 1913. Estado 1, xilografía, 35 x 47 cm. Munch-museet, Oslo.
131. William Blake, *La Divina Comedia*, 1826-7, reimpresa en 1892. Buril, 24'3 x 34 cm. Tate Collection, Londres.
132. John Flaxman, *La Divina Comedia*, 1807. Aguafuerte, 18'7 x 12'9 cm. Oppé Collection, Tate Britain, Londres.
133. Gustave Doré, *La Divina Comedia*, 1861. Buril.

## CAPÍTULO 6

134. Claude Monet. *Impression Soleil Levant*, 1873. Óleo sobre tela, 48 x 63 cm. Musée Marmottan, Paris.
135. Camille Pissarro, *Baigneuses, gardeuses d'oies*, 1895. Aguafuerte en rojo, azul, amarillo y marrón, 20 x 26,5 cm. Colección particular.
136. Claude Monet, *Catedral de Rouen* (distintas vistas en momentos del día diferentes, serie compuesta por 31 lienzos), 1892-1894. Óleo sobre lienzo. Lenzos dispersos en distintas colecciones.
137. Lew Thomas, *Light on the Floor*, 1972. 36 impresiones sobre gelatina de plata, 121'92 x 152'4 cm. Collection SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art).
138. Édouard Vuillard, *Intérieur à la teinture rose II*, 1899. Litografía a 5 colores, 35,1 x 27,7 cm.
139. Édouard Vuillard, *Intérieur à la suspension*, 1899. Litografía a 3 colores, 35,9 x 28,4 cm.
140. Édouard Vuillard, *A travers champs*, 1897/1898. Litografía a color sobre papel chino, dimensiones desconocidas. National Gallery of Art, Washington.
141. Juan Uslé, *Blumania*, 1996-2000. Aguatinta y aguafuerte, portfolio de 9 estampas, edición: 15, 13'7 x 18'7 cm. Jonathan Novak Contemporary Art, LA, USA.
142. Pierre Bonnard, *La baignoire*, 1942-1946. Litografía a color, 51'5 x 64'5 cm. Collection Art Gallery of New South Wales.
143. Paul Signac, *Application du Cercle chromatique de Mr. Ch. Henry*, 1888. Litografía a color, 15,5 x 17,8 cm.
144. Paul Signac, *Flessingue (At Flushing, Netherlands)*, 1896. Litografía a color, 23'9 x 40'2 cm. Achenbach Foundation for Graphic Arts. Fine Arts Museum of San Francisco.
145. Paul Signac, *St. Tropez: le Port*, 1897-98. Litografía a color, edición: 100, 42'8 x 32'7 cm. Lakeside Gallery, Michigan.
146. Chuck Close, *Emma*, 2002. Xilografía ukiyo-e (113 colores estampados a mano).

147. Diseño de Félix Bracquemond. *Plato: Tormenta*, 1876. Fabricado por Haviland & Co. The Cleveland Museum of Art.
148. Utagawa Hiroshige, *Swallow and Pine Tree*, periodo Udo, s.XIX. Xilografía a color del periodo Udo, 33'5 x 11'5 cm. Los Angeles County Museum of Art.
149. Utagawa Hiroshige, *Green Bird on Blossoming Plum Branch*, periodo Udo, s.XIX. Xilografía a color, 34'1 x 11'2 cm. Los Angeles County Museum of Art.
150. Félix Bracquemond, *Lapwings and Teals*, 1863. Aguafuerte, impresa por Auguste Delâtre, 26'1 x 19'4 cm. National Gallery of Canada.
151. Kiki Smith, *Bird with Blossoms*, 2004. Aguafuerte, edición de 65, 53'5 x 38'1 cm. Barbara Krakow Gallery.
152. Katsushika Hokusai, *Tormenta bajo la cumbre (Sanka haku'u)* de la serie *Treinta seis vistas del Monte Fuji (Fugaku sanjū-rokkei)*, Japón, aprox. 1830-1833. Xilografía a color, 24'1 x 36'5 cm.
153. Kitagawa Utamaro, dos estampas de la serie *Diez estudios en fisionomía femenina (Fujin sogaku juttai)*. Japón, periodo Edo, 1791-1792. Xilografía a color sobre fondo en mica.
154. Mary Cassatt, dos estampas de la serie *The Bath*, 1891. Mezzotinta y punta seca, 32,1 x 24,8 cm. Chester Dale Collection.
155. Utagawa Hiroshige, *Evening bell at Mii Temple (Mii banshō)*, Japón, periodo Edo, 1834. De la serie *De las ocho vistas del lago Biwa (Ōmi hakkei no uchi)*. Xilografía a color, ¿tamaño? The British Museum, Londres.
156. Tetsuro Sawada, *Cloudscape*, 1985. Serigrafía, 54,6 x 78,7 cm.
157. Jasper Johns, *Colour Numeral Series (figure 1 & 8)*, 1969. Litografía sobre piedra y aluminio. National Gallery of Australia, Canberra.
158. Henry de Toulouse-Lautrec, *The English Man at the Moulin Rouge*, 1892. Litografía.
159. Edouard Manet, *La parisienne (Mme. De Callias)*, 1910. Xilografía, 10 x 14,8 cm.
160. Honoré Daumier, *I never laughed as much as I did at the funeral of Bourdin's daughter...* 1852. Estampa y piedra litográfica de la serie *Souvenirs d'Artistes*. Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, UCLA.
161. Henri Toulouse Lautrec, *Cha-U-Ka-O*, 1900. Litografía.
162. Henri Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge*, 1898. Litografía.
163. Sam Francis. *Coral Poles*, 1973. Litografía, 91,4 x 66 cm. Collection of University at Buffalo Art Galleries.
164. Edward Ruscha. *Cold beer beautiful girls*, 2009. Litografía, 103,5 x 78,7 cm.
165. Imaginería de Épinal.
166. Francisco de Goya y Lucientes, *Los Caprichos: Bellos consejos*, 1799. Aguafuerte, aguatinata bruñida y buril, 22 x 15'4 cm. Biblioteca Nacional de España.
167. Edouard Manet, *Fleur Exotique*, aprox. 1869. Aguafuerte y aguatinata, 17'4 x 11'4 cm. National Gallery of Art, Londres.
168. Félix Bracquemond, *O lune!*, Sin fecha. Aguafuerte, 17,6 x 10,8 cm.
169. Edouard Manet, *La Convalescente*, entre 1876 y 1880. Aguafuerte y aguatinata, 12,7 x 10,2 cm.
170. Edgar Degas, *Mlle. Bécat au Café des Ambassadeurs*, 1877-1878. Litografía, 21 x 18,7 cm.
171. Edgar Degas, *Mlle. Bécat au Café des Ambassadeurs*, 1885. Pastel sobre litografía, 22,8 x 20 cm. Colección privada.
172. Edgar Degas, *La sortie du bain*, 1879-1880. Aguafuerte, punta seca y bruñido, 12,8 x 12,8 cm. Fine Arts Museum of San Francisco.
173. Edgar Degas, *Femme sortant du bain ou sortie de bain*, 1876-1877. Aguafuerte, punta seca y bruñido.
174. Charles Meryon, *La rue des Toiles (Bourges)*, 1853. Aguafuerte y punta seca sobre distintos papeles y entintados diferentes, 32,54 x 24,61 cm.

175. Camille Pissarro, *Twilight with Haystacks*, 1879, aguatinta, aguafuerte y punta seca estampada en tinta naranja, estampada por Edgar Degas, 10'4 x 18 cm. The AMICA Library, Art Museum Images from Cartography Associates.
176. Camille Pissarro, *Twilight with Haystacks*, 1879. Aguatinta con aguafuerte y punta seca estampada en tinta azul (estampada por Edgar Degas), 10'4 x 18 cm. The AMICA Library, Art Museum Images from Cartography Associates.
177. Edgard Degas, *The fireside*, 1876-77. Monotipo en blanco y negro, 42,5 x 58,6 cm. Harris Brisbane Dick Fund, The Elisha Whittelsey Collection.
178. Edgard Degas, *Autumn Landscape: L'Esterel*, 1890. Monotipo a color, 30,2 x 39,7 cm. Norton Simon Museum.
179. Mary Cassatt, *Evening*, 1882. Barniz blando y aguatinta.
180. Camille Pissarro, *Paysage sous bois, à L'Hermitage (Pontoise)*, 1879. Barniz blando.
181. Paul Gauguin, dos estampas de la *Suite Volpini*, 1889. Zincografía impresa en negro, iluminada a mano.
182. Paul Gauguin, *Mahna no varua ino (El diablo habla)*, 1895. Xilografía impresa en negro, rojo y amarillo, 20,2 x 35,4 cm.
183. Pierre Bonnard, *Le verger*, 1899. Litografía a color sobre papel chino, 45,1 x 56,3 cm. National Gallery of Art, Washington.
184. Edvard Munch, *Ansiedad*, 1896. Litografía.
185. Edvard Munch, *Vampyr*, 1895. Litografía a color.
186. Edvard Munch, *Toward the Forest II*, 1915. Composición xilográfica, 50,4 x 64,7 cm. Munch Museum, Oslo.
187. Edvard Munch, *The sick child*, 1894. Punta seca, ruleta y bruñidor, 48,1 x 34,4 cm. Moma, Nueva York.
188. Henri Théodore Fantin Latour, *Réveil*, Sin fecha. Litografía, 20'5 x 15 cm. Burgersdijk & Niermans, Leiden.
189. Henri Théodore Fantin Latour, *Réveil*. Detalle.
190. James Whistler, *The music room*, 1858. Aguafuerte, 14'5 x 21'6 cm. Hunterian Museum & Art Gallery, University of Glasgow.
191. James Whistler, *Nocturne: The Thames at Battersea*, 1878. Litografía, 17,1 x 25,7 cm. The Metropolitan Museum of Art.
192. James Whistler, *Nocturne: Dance House*, 1889. Aguafuerte y punta seca estampado en marrón, dimensiones desconocidas. National Gallery of Art, Washington.
193. Odilon Redon, *Hommage à Goya*, 1885. Album de 6 estampas. Litografía, dimensiones varias. Album de 6 estampas: *Dans mon reve, je vis au ciel un visage de mystère, La fleur du marecage, une tete humaine et triste, Un fou dans un morne paysage, Un etrange jongleur, Au reveil j'aperçus la Desse de l'Inteligible au profil severe et dur, Il y eut aussi des êtres embryonnaires.*

## CAPÍTULO 7

194. Paul Cézanne, *Etude de pomme*, 1885, acuarela y grafito, 12'7 x 17'8 cm. Subastada por la galería Sotheby's el 7 de noviembre de 2001, colección privada.
195. Paul Cézanne, *Tête de femme*, 1873. Aguafuerte, 13,2 x 10,6 cm.
196. La manzana en los dibujos de Picasso. Por orden lineal:
  1. *Feuille d'études: flaon, boîte et pomme*, 1909/1910, carboncillo y tinta, 31'5 x 23'7 cm. Musée Picasso, París.
  2. *Pomme et verre (Marine)*, 1910/1911, tinta. 24'5 x 32 cm. The Picasso Estate.



3. *Pomme*, primavera/verano 1914, grafito, 11'5 x 8'5 cm. Cuaderno de apuntes 026. Marina Picasso Collection.
  4. *Pomme sur une table [Étude]*, 1914/1915, grafito, lápiz azul, 20 x 13'5 cm. Cuaderno de apuntes 111. Marina Picasso Collection.
  5. *Pomme-Guitare*, 1915, grafito, 20 x 13'5 cm. Cuaderno de apuntes 111. Marina Picasso Collection.
197. La manzana en la obra gráfica de Picasso. Por orden lineal:
    1. *Pommes*, 1914/1915, grabado, 15'2 x 19 cm. Colección privada.
    2. *Le verre et la pomme (I)*, 13 enero 1946, litografía a color, 23'9 x 31'9 cm. Christie's.
    3. *Pommes, verre et couteau*, 11 marzo 1947, punta seca, edición: 50, 17 x 28 cm. Sotheby's.
    4. *Le couteau et la pomme*, 11 marzo 1947, litografía, 25'3 x 27'4 cm. Christie's.
  198. Pablo Ruiz Picasso, *Saint Matorel*, Paris, 1911. Aguafuerte, 26 x 19 cm. Christie's.
  199. Picasso, *Le Siège de Jérusalem, Grande Tentation céleste de Saint Matorel*, Paris, 1913-1914. Aguafuerte, 22 x 15,2 cm.
  200. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Old Man Shading His Eyes with His Hand*, 1639. Aguafuerte y punta seca, 13'8 x 11'5 cm. National Gallery of Art, Washington.
  201. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Tres cabezas de Mujer*, 31 octubre 1637. Aguafuerte, 12'7 x 10'3 cm. Musée Picasso, París.
  202. Picasso, *Escultor y modelo arrodillada (Suite Vollard 69)*, 1933. Aguafuerte, edición: 260. Sotheby's.
  203. Pablo Ruiz Picasso, *Rembrandt y tres cabezas de mujer (Suite Vollard 33)*, 27 enero 1934. Aguafuerte, 13'9 x 20'8 cm. Fundación ICO, Madrid.
  204. Pablo Ruiz Picasso, *Rembrandt con paleta y varios estudios (Suite Vollard 75)*, Paris, 27 enero 1934. Aguafuerte, edición: 250, 28 x 20,3 cm. Christie's.
  205. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *Desnudo tumbado, de espaldas o Negra tumbada*, 1658. Aguafuerte, punta seca y buril, 81 x 15'8 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
  206. Pablo Ruiz Picasso, *Cuatro desnudos y una cabeza esculpida (Suite Vollard 75)*, 10 de marzo de 1934. Aguafuerte, 22'3 x 31'6 cm. Musée Picasso, París.
  207. Rembrandt, *Júpiter y Antiope*, 1659. Aguafuerte, buril y punta seca, 13'8 x 20'5 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
  208. Pablo Ruiz Picasso, *Fauno descubriendo a una mujer dormida (Suite Vollard 27)*, 1936. Aguatinta al azúcar, rascador y buril, 31'6 x 41'7 cm. Fundación ICO, Madrid.
  209. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *José y la mujer de Putifar*, 1634. Aguafuerte, 90 x 11'5 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
  210. Pablo Ruiz Picasso, *José y la mujer de Putifar*, 1962. Linóleo, 27'4 x 35 cm. Colección Marina Picasso, Nueva York.
  211. Pablo Ruiz Picasso, *Interior con mujer saliendo de la cama (Suite 347, 109)*, 25 de mayo de 1968. Aguatinta al azúcar, 12'4 x 8'9 cm. Museu Picasso, Barcelona.
  212. De izquierda a derecha y de arriba abajo:
    1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Ecce Homo*, 1655. Estado V, punta seca, 38'3 x 45'5 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
    2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Ecce Homo*, 1655. Estado VIII, punta seca, 38'3 x 45'5 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
    3. Pablo Ruiz Picasso, *Ecce Homo: El teatro de Picasso (Suite 156, 10)*, 3 de febrero de 1970. Estado I, aguatinta, aguafuerte, rascador y punta seca, 49'6 x 41'5 cm. Musée Picasso, París.

4. Pablo Ruiz Picasso, *Ecce Homo: El teatro de Picasso (Suite 156, 10)*, 3 de febrero de 1970. Estado II, aguatinta, aguafuerte, rascador y punta seca, 49'6 x 41'5 cm. Musée Picasso, París.
5. Pablo Ruiz Picasso, *Ecce Homo: El teatro de Picasso (Suite 156, 10)*, 3 de febrero y 5 y 6 de marzo de 1970. Estado V, aguatinta, aguafuerte, rascador y punta seca, 49'6 x 41'5 cm. Colección particular, Bilbao.
213. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Artista dibujando a su modelo*, hacia 1639. Aguafuerte, punta seca y buril, 23'2 x 18'4 cm. Museum het Rembrandthuis, Ámsterdam.
214. Pablo Ruiz Picasso, *Espectáculo para una pareja. El capitán Frans Banning Cocq con unas mujeres (Suite 156, 15)* 16 de febrero y 2 y 4 de marzo de 1970. Estado IV, aguafuerte, rascador, punta seca y aguatinta al azúcar, 50'5 x 63'3 cm. Colección particular, Bilbao.
215. Picasso dibujando con luz. Fotografía de Gjon Mili, 1949.
216. László Moholy-Nagy, S.T. 1923. Fotograma.
217. László Moholy-Nagy, S.T. 1924. Fotograma.
218. László Moholy-Nagy, *Konstruktionen*, 1924. Litografía.
219. László Moholy-Nagy, *Gradations*, 1924. Litografía. Moholy-Nagy Foundation, Ann Arbor.
220. László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator (light requisite for an electrical stage)*, 1922-1930. Reconstrucción de 1970, acero cromado, aluminio, cristal, Plexiglass, madera. Harvard University Museums, Busch-Reisinger Museum, Cambridge.
221. Josef Albers, *Homage to the Square: Edition Keller I*, 1970. Serigrafía, edición: 125. 70'8 x 70'8 cm. Barbara Krakow Gallery.
222. Victor Vasarely, *The Zint*, 1972. Serigrafía sobre plexiglass.
223. Victor Vasarely, *Image-miroir*, 1965. Serigrafía sobre aluminio, 46 x 40 cm.
224. Robert Ryman, *Seven Aquatints*, 1972. Aguatintas. Por orden lineal:
  1. S.T., 54 x 55 cm. Tate Collection, Londres.
  2. S.T., 61 x 61 cm. Tate Collection, Londres.
  3. S.T., 30 x 35 cm. Tate Collection, Londres.
  4. S.T., 35 x 34'3 cm. Tate Collection, Londres.
  5. S.T., 55'3 x 54'5 cm. Tate Collection, Londres.
  6. S.T., 53 x 54 cm. Tate Collection, Londres.
  7. S.T., 29'7 x 30 cm. Tate Collection, Londres.
225. Julio Le Parc, varias de sus instalaciones lumínicas, 1960-67.
226. Dan Flavin, *European couples*, 1966-71. Luz fluorescente. Colección Dia center for the Arts.
227. James Turrell, *Second Wind*, 2005. Instalación en el museo al aire libre NMAC (Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera, Cádiz).
228. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003-2004. Instalación en la sala de turbinas de la TATE Modern, Londres.
229. James Turrell, *Afrum (White)*, 1966. Instalación en el museo LACMA (Los Ángeles).
230. James Turrell, *First Light*, 1989-90. 5 aguatintas de un portfolio de 20.
231. Soledad Sevilla, *Ruinas*. Serigrafía retroiluminada, 50 ejemplares. Estampa 2005. Detalle.
232. Javier Abad Alonso, *Our way to fall*. Aguafuerte perforado sobre luz fluorescente. Segundo Premio del VI Certamen de grabado "San Lorenzo del Escorial 2005".
233. Robert Rauschenberg, *Soundings*, 1968. Instalación. Serigrafía sobre plexiglass. Expuesta en la retrospectiva del artista organizada por el Guggenheim de Bilbao, en el año 1999.
234. Robert Rauschenberg, *Solstice*, 1968. Instalación. Serigrafía sobre plexiglass.
235. Robert Rauschenberg, *Shades*, 1964. Litografía sobre plexiglass, 35 x 35 cm. MOMA (Museum of Modern Art), Nueva York.

236. Ricardo Calero, *Más, Luz*, 2005. Impactos de bala sobre papel, dimensiones desconocidas. Museo del Grabado Goya-Fuente de todos.
237. Ricardo Calero, *Serie Fuente de todos*, 2005. Tiempo, luz y naturaleza. Fotografías del proceso y estampa resultante, dimensiones desconocidas. Museo del Grabado Goya-Fuente de todos.
238. José María Sicilia, *Serie C, #1-3*, 1990. Serie de 3 aguatinas, edición: 15, 162'5 x 120'65 cm. Crown Point Gallery, San Francisco.
239. José María Sicilia, *Luz plegada 1-3*, 1994. Litografía, linograbado y collage, 65 x 48,5 cm. Galerie Bordas, Venecia.
240. Andy Warhol. *Red Disaster* 1963, serigrafía y polímeros sintéticos sobre lienzo. 2 paneles, cada uno 236'2 x 203'8 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
241. Andy Warhol, *Shadows*, 1978. Fotografías de la exposición *Andy Warhol. Shadows*, instalación en el Dia Center for the Arts, 4 de diciembre de 1998 - 13 de junio de 1999. Serigrafía sobre lienzo, instalación de 60 de las 102 pinturas, acrílico, pantallas serigráficas variadas y pintura a mano sobre lienzo, dimensiones del montaje variables, cada pieza 193 x 132 cm. Colección Dia Center for the Arts.
242. Fotografías de sombras de Andy Warhol.
243. a) Andy Warhol, *Shadows II*, 1979. Serigrafía. Portfolio de 6 serigrafías con polvo de diamante, 109'5 x 77'5 cm. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Nueva York.  
b) Andy Warhol, *Shadows III*, 1979. Serigrafía con polvo de diamante. Portfolio de 6 estampas. 77'5 x 109'5 cm. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Nueva York.
244. Giorgio De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1915. Óleo sobre lienzo.
245. Andy Warhol, *Italian Square with Ariadne (after de Chirico)*, 1982. Serigrafía acrílica sobre lienzo, 116 x 127 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
246. Andy Warhol, dos estampas de la serie *The Shadow*, 1981. Serigrafía, 96'6 x 96'6 cm. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.
247. Andy Warhol, dos estampas de la serie *Myths: The Shadow*, 1981. Serigrafía. Algunas de las serigrafías contienen polvo de diamante.
248. Kara Walker, *Exodus of Confederates from Atlanta* de la carpeta *Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)*, 2005. Serigrafía y litografía.
249. Kara Walker, *The Emancipation Approximation (Scene 26)*, 1999-2000. Serigrafía, 111'8 x 86'4 cm. Barbara Krakow Gallery, Boston, Massachusetts.
250. Thomas Holloway, *A sure and convenient Machine for drawing Silhouettes*, 1790. Aguafuerte. Science Museum Pictorial Science & Society Picture Library, Londres.
251. Kara Walker, *African American*, 1998. Linóleo.
252. Kara Walker, *Crib*, 1997. Aguafuerte estampado en blanco sobre papel negro.
253. Kara Walker, *Insurrection!*, 2000. Instalación con siluetas recortadas y proyección lumínica.
254. Eulàlia Valldosera, *Envases: culto a la madre*, 1996. Instalación lumínica y envases. MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
255. Andy Warhol, *Skull*, 1976. Serigrafía única sobre vellum, 50'8 x 71'7 cm. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Nueva York.
256. Christian Boltanski, *Théâtre d'Ombres*, 1986. Instalación. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1999, fotografía Daniel Skoczdo pole.
257. Vera Lutter, *Times Square XI: September 7, 2007*. Impresión única sobre gelatina de plata, 3 paneles, 229'2 x 426'7 cm. Galerie Max Hetzler, Berlín.
258. Abelardo Morell, *The Pantheon in the Hotel Des Grands Hommes*, 1999. Cámara oscura.
259. Won Ju Lim, *Schiemann's Troy*, 2001. Instalación: estructura de plexiglass y proyección.
260. Jan Hendrix, *Spring Station South*, 2001. Litografía a dos tintas sobre papel japonés y *chine collé*.

261. Jan Hendrix, *Lanzarote 4*, 2008. Aluminio lacado en blanco.
262. Jan Hendrix, *Yagul (the Light)*, 1999. Serigrafía y pan de plata sobre papel tailandés.
263. Jan Hendrix, *Espiral*, 2008. Aluminio lacado en blanco. Factum Arte, Madrid.
264. Laura Lío, *Ala I y Ala II*, 2003. Grabado calcográfico sobre papel japonés, edición: 30, 98 x 65 cm. Exposición *La sombra de la sombra*, Arte y Naturaleza, Madrid.
265. Ángeles San José, *Variaciones/sombras*, 2003. Serigrafía y collage, edición: 50, 57 x 96 cm. Exposición *La sombra de la sombra*, Arte y Naturaleza, Madrid.
266. Vija Celmins, *Ocean with Cross #1*, 2005. Serigrafía.
267. Vija Celmins, *Untitled (Web 2)*, 2001. Mezzotinta, 17,8 x 19,7 cm. Moma, Nueva York.
268. Vija Celmins, *Night Sky Woodcut*, 1997. Xilografía, 22 x 24,5 cm. Tate Collection, Londres.
269. Blanca Muñoz, *Secciones V*, 2000. Aguafuerte y varillas de acero.
270. Blanca Muñoz, *Gorguera I*, 2005. Aguafuerte y varillas de acero. Museo del Prado, Madrid.
271. Blanca Muñoz, *Gorguera II*, 2005. Aguafuerte y varillas de acero. Museo del Prado, Madrid.

## CAPÍTULO 8

272. William Gilpin. *Ulleswater or Ullswater, Westmorland and Cumberland*, 1772-74. Aguatinta. Publicada por T.Cadell y W. Davies, Strand, Londres, 1786. Tate Collection.
273. William Gilpin. *Dacre Castle, Cumberland*. Aguatinta, 1772-74. Publicada por T.Cadell y W. Davies, Strand, Londres, 1786. Tate Collection.
274. Peter Rostovsky, *Eclipse*, 2000. Acrílico sobre lienzo, 274'3 x 182'9 cm.
275. Caspar Friedrich, *Owl flying against a moonlit sky*, 1836. Dibujo a sepia y aguada.
276. Robert Fludd. Ilustración para el libro *Utriusque Cosme* 1617. Buril.
277. Brice Marden, *Sin título* (carpeta *Ten Days*), 1971. Aguafuerte y aguatinta, 30'6 x 38'4 cm. Tate Collection, Londres.
278. Brice Marden, *Sin título* (carpeta *Five Plates*), 1973. Técnicas calcográficas, 70'5 x 50'8 cm. Tate Collection, Londres.
279. John Martin, *Creation Of Light (Lost Paradise)*, 1866. Mezzotinta, 18'8 x 35 cm. Royal Academy of Arts, Londres.
280. John Martin, *Satan viewing the Ascent to Heaven (Lost Paradise)*, 1824. Mezzotinta, 19'6 X 15'3 cm. Royal Academy of Arts, Londres.
281. Anish Kapoor, *Mother of Light*, 1991. Aguatinta, edición: 15, 114'3 x 91'5 cm. Crown Point Gallery, San Francisco.
282. Anish Kapoor, *Shadows II*, 2008. Carpeta con nueve aguafuertes.
283. Cartier-Bresson, Fotografía enviada por Alan Gilchrist.
284. Giotto di Bondone, *La Última Cena*, Capilla de los Scrovegni, Padua, 1305-1306. Fresco.
285. Jacopo Comin (Tintoretto), *La Última Cena*, 1592-1594. Óleo.
286. Giuseppe Galli Bibiena, primera mitad s. XVIII, *título desconocido*, 1740. Buril, dimensiones desconocidas. Ubicación desconocida. Imagen extraída de *La Rappresentazione della luce nelle opere d'Arte grafica* de Daniel Zavagno.
287. Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio*, 1514. Xilografía, 24'9 x 18'9 cm. Albertina, Viena.
288. Claude Callot, *Giocatori d'azzardo*, aprox. 1628. Aguafuerte y buril. R.L. Baumfeld Collection, National gallery of Art, Washington.
289. Thomas Bewick, ilustración para *A History of British Birds*, 1804.
290. Agostino Carracci, *Madonna y Niño sentados sobre la luna*, 1589. Buril, 19'9 x 16'1 cm. Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
291. Alberto Durero, *Descendimiento al Limbo*, 1512. Buril, 11'6 x 7'4 cm. Gray Collection of Engravings Fund.

292. Lucas Van Leyden, *Sant'Antonio*, 1521. Buril.
293. Pieter Bruegel el Viejo, *The Land of Cockaigne*, 1566. Óleo sobre tabla, 52 x 78 cm. Alte Pinakothek, Munich.
294. Pieter Bruegel el Viejo, *The Land of Cockaigne*, 1566. Óleo sobre tabla, 52 x 78 cm. Alte Pinakothek, Munich. Blanco y negro.
295. Pieter Balten? Grabado según *The Land of Cockaigne* de Pieter Bruegel el Viejo.
296. Giovanni Battista Piranesi. *Veduta del Ponte Fabrizio oggi detto Quattro Capi (Le Antichità Romane IV)*, 1756. Buril, 36'3 x 59'3 cm. Stamperia di Angelo Rotilj nel Palazzo de' Massimi, Roma.
297. Vista del puente *Fabrizio*, fotografía color.
298. Vista del puente *Fabrizio*, fotografía blanco y negro.
299. William Hogart, *Marriage a la Mode* (portfolio de 6 estampas), 1745. Todas: aguafuerte y buril. Grabadores: Louis Gerard Scotin, Bernard Baron y Simon Francis Ravenet.
300. Joseph-Nicéphore Niepce, reproducción fotomecánica de un grabado anónimo del *Cardenal D'Amboise*, 1826.

\*Las dimensiones de las obras, en el caso de la gráfica, responden a las de la imagen estampada.

\*\* Siempre que ha sido posible, se ha dado la ubicación actual de las obras.